N° 267. 31me Année. Août-Septembre 1944.

Cahiers du Sud

TOME XXI. — 2e Semestre 1944

VERS L'INTERIEUR DE L'ILE

L'ESPRIT PUR

Cerf agile Cerf fragile
Pris à sa propre ramure
Il agonise dans le bois

Prisonnière de soi-même
La belle âme a bien mordu
A tous les hameçons du ciel.

L'APPEL

Deux voix m'ont nommé

La voix d'homme a l'insolence
La voix de femme a l'étrange
L'étrange douceur de la vie

Ils m'ont nommé frère

J'ai tourné la tête
Je ne répondrai pas.

LE DIALOGUE

L'œil dit à la bouche
Mon œil et ta bouche.

LE NEGRE

L'ombre des blancs est noire
Celle des noirs aussi

Le jour nous rend égaux par ce qu'il nous refuse

Les chemins de la transparence
Sont fermés à tous les hommes

Et les nègres en sont fiers.

LES AMOUREUX

Les amants Les maîtresses
S'aiment la nuit le jour

Ils sèment dites-vous Ils ont bien raison de semer
Il n'est que l'amour de fertile

Les dents repeintes par la joie
Le visage se prête au rire
Le plaisir lui va comme un gant.

LE PEINTRE

Ouvrez la frontière des yeux
Lâchez vos chiens
Qu'ils deviennent des loups
Qu'ils dansent

Si tu signes le paysage
Ton regard lui rendra la forme de son ciel

Un piano tire la langue
Noire comme un chant d'oiseau

Il faut laisser cet oiseau tenter sa chance tout
[seul.

LE VOYAGEUR

Le cœur dur La tête en armes
Il échappe à l'ennemi

Son pas efface les rides
Son feu pur sèche les larmes
Et son éclat rend le sien
Au visage de la vie

Le cœur dur La tête en armes
Il traverse le pays

Les sauvages chasseurs d'étoiles
Sans méfiance laissent passer
Ce voyageur sans bagages
Qui porte leur défaite et leur mort dans la tête.

LE POETE

Et la voici maintenant
Mariée au vent qu'elle aime
Une tête sans épaisseur
Une tête sans diadème

Dont dépend la terre entière.

Jean MARCENAC.

LE COSMOS ESCHYLIEN

I

Lorsqu'en 458 avant notre ère Athènes couronna « L'Orestie », Eschyle était âgé de soixante-sept ans. Il quitta peu après la Grèce pour regagner la Cour de Syracuse où il devait mourir deux ans plus tard. « L'Orestie » a été son testament littéraire.

Cette trilogie reflète, en son développement douloureusement humain et dans sa conclusion hiératique, un esprit d'apaisement et une sagesse transcendante qui surmontent toute tragédie terrestre. Peu d'œuvres antiques apportent cette quiétude et cette confiance, cette clairvoyance et cette certitude morale. Une obscure légende de crimes et de vengeances, d'impiétés et de démesure, eût-elle pu transmuer à ce point la matière brute, si quelque essence subtile, animant le moindre thème, n'avait créé un secret sortilège ?

C'est cette essence que je voudrais définir d'abord. Retrouvant ainsi le cheminement souterrain de la pensée, j'en voudrais induire par quels procédés littéraires le poète incorpora dans cette œuvre sa prestigieuse mystique.

« Agamemnon », au retour de Troie, traîtreusement assassiné en son palais d'Argos par Clytemnestre, son épouse infidèle, et par Egisthe, son cousin ; vengé, sur l'ordre d'Apollon, par son fils Oreste et sa fille Electre, que les « Choéphores », porteuses de libations, amies douloureuses, ont, sur la tombe de la victime, excités au parricide ; Oreste persécuté par les Furies vengeresses, les implacables Erinyes sorties des enfers, poursuivi jusque dans le temple d'Apollon et, avec le secours de ce dieu de bonté, acquitté par un tribunal qu'institue sur la colline de l'Acropole d'Athènes la déesse Athéna, protectrice de la ville ; les Furies apaisées, et, sous le nom des bienveillantes « Euménides », comblant la ville de richesse et de paix : voilà la matière dans laquelle Eschyle a sculpté « L'Orestie ».

Ainsi l'humain se mêle intimement, dans le thème, au divin et à l'infernal, l'exacte peinture, aux constructions de l'esprit, aux créations de l'imagination poétique ou mystique. Il est au reste d'autant moins surprenant de voir dans cette œuvre le mystique envahir ici sans cesse le psychologique et le déformer, qu'Eschyle était davantage un instinctif, qui connaissait l'homme grâce à l'intuition du cœur plutôt que par la froide observation. Sophocle n'a-t-il dit de lui : « Il fait ce qu'il faut sans savoir ce qu'il fait » ?

Il convient de faire dès l'abord le départ entre les péripéties que le thème emprunta au fonds commun, et ce qui appartient en propre au poète, et dont l'analyse a quelque chance de nous révéler sa mystique.

Eschyle adopta une légende antique qu'avait recueillie « L'Odyssée ». Mais Homère avait incriminé Egisthe seul du meurtre d'Agamemnon ; c'est Egisthe seul qu'Oreste tuera ; tandis que Clytemnestre mourra obscurément. La fable évolua. Stésichore, puis Pindare rassemblèrent peu à peu l'argument d'Eschyle : Clytemnestre associée au forfait, le parricide inspiré par l'oracle d'Apollon, Oreste persécuté par les Vengeresses. Mais là tarissent les sources. Et si une tradition, tardive peut-être, retrace le jugement d'Oreste par un tribunal divin, Eschyle seul mêle à l'action l'Aréopage et la sagesse humaine. Aussi rendrai-je au poète la meilleure part des « Euménides » : l'antagonisme d'Apollon et des Erinyes, l'installation du tribunal d'Athènes et, davantage encore, le débat postérieur au jugement du parricide, l'arbitrage d'Athéna, le déchaînement des Erinyes frustrées de leur victime, leur lent apaisement et leur transfiguration mystique.

De cette apothéose, M. Croiset disait hier : « Une seconde action s'étant greffée sur la première, un second dénouement est devenu nécessaire. Que ce soit là un défaut, on ne saurait le nier ». Rien d'essentiel, d'inaccompli n'enchaîne-t-il vraiment l'un à l'autre les deux mouvements de l'étonnante symphonie ?

Le jeu cruel que dans la trilogie poursuivent les Vengeresses des dieux, les Redoutables, les Erinyes, n'avait-il débuté qu'au terme du second acte, lorsqu'avec le remords elles avaient surgi dans la conscience troublée d'Oreste ? N'avait-il pas commencé déjà lorsqu'à la veille de l'action sanglante le parricide pressent l'atroce vengeance ? Bien mieux, n'avait-il pas débuté dès le

premier acte, dans « Agamemnon ». Lorsque s'élèveront les imprécations des vieillards : « Tu devras payer coup pour coup », lorsque la reine meurtrière répondra par un défi : « L'inquiétude timide n'entrera pas dans le palais » : la terreur cependant est là, orgueilleuse comme il convient à une reine criminelle. Et la Nuit s'installe dans le palais d'Argos, la Nuit et les filles de la Nuit, les Erinyes. Le poète par le truchement des « Coéphores » nous l'apprendra plus tard, après le parricide, lorsque naîtra l'espoir d'un jour nouveau : « Bientôt l'heure décisive franchira le vestibule de cette maison. Ce sera quand toute souillure aura été expulsée du foyer par les rites expiatoires qui chassent les folles erreurs... Les Etrangères (les Erinyes, glose fort judicieusement M. Mazon à qui j'emprunte l'excellente traduction) installées en cette demeure en seront chassées à leur tour. On peut enfin voir la lumière ». C'est elles, les Filles de la Nuit, qui ont répandu partout désolation et ténèbres : « Les ténèbres enveloppent les maisons dont les maîtres ont péri ». C'est elles qui ont semé la terreur. Longtemps contrainte, maîtrisée par la reine impie, l'anxiété soudain éclate à l'approche du justicier : « En un trop clair langage auquel se dressent les cheveux, le prophète (« le remords anxieux qui habite Clytemnestre », commente encore M. Mazon, rappelant cet autre vers : « Elle s'éveille et pousse un cri d'effroi ») qui, dans cette demeure parle la voix des songes, soufflant la vengeance du fond du sommeil, en pleine nuit au cœur du palais, proclamant son oracle en un cri d'épouvante, lourdement vient de s'abattre sur les chambres des femmes. Et, interprétant ces songes, des hommes dont la voix a les dieux pour garants ont proclamé que, sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers ».

Cette terreur qui cherche d'abord à se tromper sur sa nature et qui brutalement se déchaîne, est le véritable ressort de « L'Orestie ». Elle est la source de l'action subconsciente qui s'épanouit d'acte en acte. Comme un nuage lentement se forme à l'horizon et d'heure en heure se condense et grossit et jette ombre sur la plaine entière, l'intervention des Erinyes croît sans cesse et d'instant en instant devient plus manifeste. Mais l'effroi qu'inspirent les Redoutables est proportionné à la pureté de l'homme. N'agissant sur Egisthe que par une angoisse sourde dont sa tyrannie s'autorise, sur la reine dans les franges inconscientes de la pensée qui se dé-

chargent brusquement en d'affreux cauchemars, elles apparaissent en pleine lumière au juste, à Oreste malgré lui parricide. « Chez les personnages, se résume excellemment M. Croiset, l'action d'en haut deviendra sensible soit par l'obsession de l'inquiétude, soit par l'effort de la résistance ; ou au contraire par l'appel ardent au secours nécessaire ; quelquefois aussi par l'esprit de vertige dont ils seront saisis ».

Car d'Egisthe à Clytemnestre, de Clytemnestre à Oreste et à Electre, il est une autre gradation : l'asservissement aux instincts et aux passions de l'homme. Egisthe, au bas de l'échelle, ne rêve que faste et domination ; la reine, dont le poète excuse à mi-voix l'adultère, rappelant la longue absence de l'époux, la reine est esclave de la chair et commet son forfait dans l'aveuglement de l'affection impie. Les deux jeunes gens sont, en revanche, affranchis des passions viles, ils sont purs, exempts de toute bassesse ; leur âme est demeurée limpide. Sur eux, sur Oreste, l'action sanglante agit inexpiablement ; plus délicate, plus susceptible, vibrant avec véhémence, leur conscience est plus perméable aux pensées divines que la conscience obnubilée de la reine et de l'usurpateur.

Obscurcissement de l'âme asservie aux passions, graduelle imperméabilité aux radiations célestes : ces thèmes favoris des religions de mystères ne résument-ils pas le drame de « L'Orestie » ? Est-ce sans raison qu'à Eschyle, à ce descendant d'une famille d'Eleusis, Aristophane, dans « Les Grenouilles », prêta cette invocation lourde d'allusions : « Déméter, toi qui a nourri mes pensées, fais que je sois digne de tes mystères ! » ?

Mais la geste de sa race pèse sur l'homme aussi lourdement que ses propres actes et ses propres passions. Les Erinyes guettent le fils de l'injuste : « Ce sont les crimes de ses pères qui le traînent devant elles ». Eschyle ne refuse pas crédit à l'antique croyance de la solidarité des générations, il croit à l'enchaînement des destins, à la force intrinsèque du péché, générateur de maux nouveaux : « Et voici l'enfant des meurtres anciens — c'est-à-dire le nouveau meurtre qu'ils ont provoqué — qui à son tour entre dans la maison, sous la conduite de celle qui doit enfin en payer la souillure, l'Erinye fameuse par ses noirs desseins ». Et ailleurs : « Que le vieux crime n'enfante plus dans la maison ! » Chaque mauvaise action porte en soi la cause d'une nouvelle faute et poursuit ainsi l'expiation de l'ancienne. La force abstraite de

la malignité agit par delà la mort. Elle agit comme le mauvais « karma » qui ne perdra son énergie posthume qu'en créant de nouveaux troubles à moins que le bon « karma » ne réussisse à l'absorber.

C'est à cette menace et à cette dissolution bénéfique qu'Eschyle nous fait assister dans « Les Euménides ». Cela seul je pense, explique l'imprécation des Furies : « Mais, moi, si je n'ai pas gain de cause, ce pays en retour sentira le poids de ma présence ici... L'infortunée qu'on humilie fera sentir à cette terre ce que pèse son courroux. Mon venin, mon venin, cruellement me vengera. Chaque goutte qui en coulera de mon cœur coûtera cher à cette ville ».

Voilà le danger. Comment le conjurera-t-on ? Comment dissiper les forces du mal, neutraliser le venin, désacraliser la terre, annihiler l'emprise, de génération en génération, des puissances du mal, sur un monde perverti ? C'est l'objet du titanique procès qui remplit « Les Euménides » tout entières. Trois protagonistes se disputent la tête d'Oreste. Mais des Erinyes, d'Apollon et d'Athéna, les premières seules manquent de lumière divine : « Mon lot reste immuable : adresse et tenacité, mémoire fidèle des crimes et cœur insensible aux pleurs des humains, tout cela a été donné aux Redoutables pour leur permettre de poursuivre la tâche humble et méprisée qui les tient éloignées du ciel, dans le bourbier ténébreux », — expression, M. Mazon le rappelle, empruntée aux sectes orphiques qui désignaient ainsi la partie des enfers où étaient relégués les non-initiés. Les Erinyes sont à l'octave des passions obscures de l'homme. Apollon et Athéna, eux, incarnent la sagesse providentielle, et se situent à l'octave de l'esprit et de la clairvoyance, et, sur le plan formel, à l'octave de l'équité et de l'Aréopage. Ce fut une invention géniale du poète de mêler des hommes à ce débat des dieux. Par delà l'allusion politique — l'Aréopage d'Athènes menacé de disparaître — et sociale — la justice de l'Etat primant la justice privée —, n'est-ce pas à dire que les hommes participent de la nature des dieux, que lorsque l'équité les gouverne ils sont pas à pas guidés et inspirés par la sagesse divine ? On retrouve partout l'irrationnelle, le secret d'Eschyle, le rapport homothétique entre la geste humaine et la geste divine.

Quel est le débat ? Quand tout est consommé, quand les Filles de la Nuit ont cédé Oreste aux puissances du bien, Athéna résume ainsi leurs devoirs futurs : répan-

dre des bénédictions sur les justes et « sarcler » les impies. Telle avait été leur mission hier ; elle n'est point l'objet du débat. Le débat est ailleurs.

Il porte sur la liberté des Furies. Leurs devoirs, une loi intangible les avait fixés : « Ah ! jeunes dieux, vous piétinez les lois antiques, et vous m'arrachez ce que j'ai en mains ». Mais elles s'étaient cru maîtresses de leurs décisions et pensaient mesurer seules le châtiment que les dieux avec horreur leur abandonnaient. Et voici que dans un ordre nouveau, Athéna rappelle leur sujétion, les menace des foudres divines et subordonne leur action à sa seule volonté : « Voilà donc ce qu'il t'est loisible de tenir ici *de ma main :* bénédictions à répandre, bénédictions à recevoir... Les impies, en revanche, sarcle-les sans scrupule ; j'aime à voir comme un bon jardinier, le Juste croître à l'abri de cette ivraie ». L'ordre nouveau, c'est l'absolue volonté de Zeus, Suprême Intelligence : « Le dieu de la parole, Zeus l'a emporté », proclame Athéna à la fin du débat. L'idée antique de l'aveugle destinée est dès lors surmontée ; Eschyle astreint toute chose à la libre délibération de la Sagesse divine. C'est ce que Jules Lemaître exprimait jadis, apercevant dans cette trilogie « la substitution d'une loi clairvoyante et miséricordieuse à la loi aveugle et impitoyable du talion qui perpétue les violences ».

Mais cette révolution titanique revêt un aspect moral plus grave infiniment ; elle tranche entre la responsabilité d'Oreste et celle de Zeus, de l'Homme et du Dieu. Elle proclame la responsabilité divine : « Apollon, accusent les Erinyes, tu es toi-même non complice, mais bien seul, et de tout, entièrement coupable ». Et Apollon le confirme sans hésiter : « Je viens en défendeur aussi ; je suis responsable du meurtre de sa mère », puisqu'il a agi sur mon ordre. Ainsi Eschyle marque entre les premiers forfaits et l'ultime meurtre des Atrides une différence de qualité. Egisthe et Clytemnestre, comme Atrée et Thyeste jadis, ont agi contre la volonté du ciel : « La Justice... a tous les droits sur ceux qui contre tout droit ont foulé aux pieds et violé la pleine majesté de Zeus ». Le geste d'Oreste par contre, accompli à l'instigation du dieu, quoiqu'il porte les stigmates du forfait, est un geste sacré, un crime juste qui fait éclater la volonté intelligente du ciel et de l'homme inspiré. Les Erinyes seules, qui confondent en une même réprobation toutes les actions sanglantes, ne le peuvent comprendre.

Le geste d'Oreste est un geste sacré ; s'en remettant au ciel, le parricide inspiré est déchargé de toute peine. Et son crime juste n'est pas seulement neutre ; il est aussi bénéfique : Il annihile le mal passé. On croirait à la vérité que le débat fut entre l'épaisse Matière et l'Intelligence suprême et rédemptrice, comme il a été entre l'instinctive affection et la sagesse de l'homme. On croirait que le symbole se résume dans le vote des aréopagites que seule peut départager la voix divine, la voix d'Athéna.

Transfiguration de l'action humaine — interpénétration de l'Intelligence divine et de l'entendement humain — exaltation mystique et dévotion bénéfique — grâce divine ; ainsi toute « L'Orestie », en son fond subconscient, revêt, fragments par fragments, un sens cosmique. L'étrange dénoûment des « Euménides » n'achève pas seulement la tragédie d'Oreste, il neutralise et transmue les forces malignes accumulées par la race entière des Pélopides. Rien n'en peut être retranché sans que le poème perde son sens profond.

Voilà, ce semble, en son aspect principal, la conception mystique de « L'Orestie », la place qu'au gré du vieux poète, tient la mystique (primitive) dans la vie de l'homme. Il n'est guère de geste heureux, aucune pensée pure qui échappent à l'emprise du divin, à la volonté céleste. A l'autre pôle, ignorant les forces infernales au sens chrétien ou judaïque du terme, Eschyle attribue toute malice, toute faute à une désobéissance volontaire de l'être humain, jamais à une influence surhumaine ou démoniaque. Cette subtilité, la Grèce d'Homère l'ignorait, pour qui tous les actes, bénéfiques ou néfastes, étaient également d'ordre mystique, et, comme chez les « primitifs », dus à l'influence magique de la « surnature ».

Cette demi-liberté que le poète concède à l'homme, ce départ qu'il fait entre deux champs idéologiques, trouvent, au point de vue de la technique dramatique, leur double harmonique : le sens de l'humain, et le caractère anthropomorphe des dieux.

Au premier degré de son travail poétique, Eschyle subordonne ses héros à toutes les lois de la psychologie, du sentiment, de la passion et de l'hérédité ou enchaînement des destins. De là cet aspect puissamment humain, véridique et fortement motivé de tous les gestes et de toutes les pensées de « L'Orestie ». Cette manière

de perfection tient esssentiellement à une exacte, une parfaite observation non seulement des manifestations de l'âme, mais avant tout de sa complexité. « Les Choéphores » ont pour thème la graduelle exaltation d'Oreste, la croissance de sa haine, sa crise, qui le décideront à commettre le parricide. Et cependant, après qu'il a triomphé de tous les obstacles de la conscience, qu'il a exercé d'avance son esprit à la cruauté, dans l'instant où Clytemnestre tombe en son pouvoir, dans l'instant où il va parachever l'irréparable, il s'arrête, saisi d'horreur, et il s'écrie : « Pylade, que ferai-je ? puis-je tuer ma mère ? » Ultime hésitation qui menace de remettre tout en question. Les successeurs d'Eschyle, Sophocle, Euripide, n'auront pas une telle délicatesse du sentiment, qu'on retrouve dans cette œuvre, à chaque pas, en toutes les fluctuations de la conscience et du cœur.

Puis vient, à un degré plus subtil, la science du subconscient dont les moindres réactions sont transcrites et exploitées. L'un des meilleurs exemples se trouve encore dans la bouche d'Oreste. Longtemps avant l'heure du crime, pressentant le remords que matérialiseront les Erinyes, et, dans son aveuglement humain, confondant la voix de sa propre conscience avec le souvenir de la geste sanglante de sa mère, Oreste cite l'oracle d'Apollon : « Et sa voix nous annonce aussi les attaques des Erinyes que provoque le meurtre d'un père et les visions d'effroi qui viennent (la nuit) s'offrir aux regards (d'un fils) roulant dans l'ombre un œil de feu. L'arme ténébreuse des enfers, quand des morts de son sang l'implorent — rage, délire, vaine épouvante issue des nuits — agite, trouble l'homme jusqu'à le chasser de sa ville, la chair outrageusement meurtrie sous cet aiguillon de bronze. » Nous voilà à la limite de l'expérience et de la prémonition, à la frontière du psychique et du métapsychique, de l'intuition et de l'inspiration, ou si l'on préfère, de l'imagination mystique.

Cette science si sûre, de la psychologie, à la fois observatrice et intuitive, a suggéré au poète une indulgence et une pitié de tous les instants. Connaissant les faiblesses de l'homme, il est prêt sans cesse, non à les justifier comme feront Sophocle et Euripide, mais, en les condamnant, à leur prêter ces vains prétextes que nous cherchons à nos fautes, qui ne trompent que le sujet, et qui, sans motiver son forfait, l'excusent en apparence : ainsi pour Clytemnestre dont l'adultère s'explique un peu par l'absence prolongée du mari, le crime par

le barbare sacrifice d'Iphigénie. Toujours, par delà même le principe de l'enchaînement des destins, une faiblesse s'explique par un tendre ou naïf mouvement d'affection ou par une déception intolérable. Toute l'action est transposée dans le ton pathétique et affectif et bannit la cérébralité et le raisonnement dont on abusera demain.

Dans cette conception de l'humain, toutes les réactions sont pesées et poursuivies dans leur genèse. On les voit aboutir d'un côté à la délicatesse morale du héros, de l'autre au prolongement, au reflet, dans la volonté et dans la conscience d'autrui, de toutes ses pensées et de tous ses actes ; d'un côté à la sensibilité du cœur, de l'autre à l'influence réciproque des destins. Dans cette conception en quelque sorte décapée de l'être, une humanité singulièrement interdépendante, sociale, se découvre à nous. Aucun héros n'est isolé dans le monde ; il participe sans cesse du tout social. Cette manière d'unanimisme, issu assez directement de l'animisme primitif dont il est peut-être l'aspect rationnel, prête au moindre geste, à la moindre pensée, une valeur sociale, à cause des réactions ou des troubles qu'ils menacent de provoquer dans le groupe social tout entier. De là cette intense impression de chaleur, de passion, de cordialité même dans la haine, à peu près unique dans la littérature dramatique.

Voilà le premier degré du texte.

Au second degré, nous rencontrons aussitôt le monde surnaturel. Mais nous le rencontrons sur des voies opposées suivant que le poète décrit une action juste ou une action injuste de l'homme, sur des voies menant de haut en bas pour la première, de bas en haut pour la seconde.

Dans la mesure où le héros est libre de faire le mal, son geste néfaste se subordonne à toutes les lois de la psychologie. Mais en s'accomplissant, il a, dans le cosmos, comme un écho infiniment puissant. Comme par l'effet d'une magie sympathique, il met parallèlement en mouvement des forces cosmiques qui prépareront son châtiment. C'est une homothétie — chemin faisant je l'appelais parfois : l'octave, tel passions et Erinyes — que le poète s'efforce de nous rendre sensible en établissant un lien de cause à effet entre l'œuvre du sujet humain et l'action des Redoutables. Il le tentera avec une souplesse et une diversité de techniques où personne n'atteindra après lui.

J'ai noté la gradation, d'Egisthe à Clytemnestre et à Oreste, dans la précision et la force destructrice de l'anxiété et du remords, action directe, occulte ou manifeste, des Erinyes. Ainsi le poète prête aux troubles de l'homme un aspect plus poignant et plus arbitraire au fur et à mesure que nous montons dans l'échelle sociale. La colère d'Egisthe est diffuse, son angoisse est une simple prudence exaspérée, une mauvaise humeur, une cruauté, sentiments éminemment humains, presque banals et parfaitement explicables eu égard à la fonction sociale du tyran. Seul le contexte nous révèle la part qui revient, dans cette inquiétude, aux puissances démoniaques. A la jactance de Clytemnestre, succède une épouvante dont le soudain déchaînement à l'approche du meurtrier décèle assez la valeur mystique. Le sentiment d'une présence néfaste — celle du mort, de l'âme errante d'Agamemnon, spectre qu'envoient les Erinyes à une conscience troublée —, est exprimée clairement par des coïncidences de toute évidence voulues, forgées par le poète et que le spectateur ne peut pas ne pas attribuer à l'action divine.

Ainsi dans les premiers degrés de la technique nous ne rencontrons que des éléments strictement, absolument humains, mais dont les rapports sont si adroitement exploités ou agencés qu'on soupçonne, tant leur caractère paraît inéluctable, l'intervention de quelque puissance ordonnatrice. Et par l'exacte reproduction du geste humain sur l'échelle cosmique — le déchaînement des forces malveillantes par le geste criminel —, le poète confirme le spectateur dans son sentiment que ces puissances ordonnatrices guettent l'homme, et que rien de ce qu'il fait, dit ou pense, n'est indépendant de la vie de l'univers.

Au suprême degré de la terreur mystique, nous assistons à l'apparition des Erinyes. Cette fois, nous échappons tout à fait au domaine humain et réaliste pour entrer dans le domaine de l'imagination ou de la mystique pures. Certes, les contemporains de « L'Orestie » croyaient à l'existence de pareilles entités ; et si la part du poète est immense dans le choix de la forme et de l'idéologie dont il afflige les Redoutables, le spectateur athénien a dû se composer de ces divinités une image assez analogue.

La figure des Erinyes n'en paraît que plus artificielle. Eschyle n'a pu l'ignorer, tant le génie fabulateur des Grecs est prolifique et divers. Le poète a dû savoir que

sa création était purement subjective, et ne valait que dans la mesure où elle atteignait le but mystique qu'il s'était proposé. Nous apprécierons à propos du « Faust » gœthéen la valeur intrinsèque d'un tel procédé artistique ; qu'il suffise d'analyser ici la matière dont le poète antique composa vraisemblablement l'hallucinante apparition, et de la sorte de mieux saisir comment, dans sa méthode, le monde surnaturel se superposait au monde naturel.

C'est à l'homothétie que, ici encore, le Tragique fait appel, peut-être inconsciemment. Il projette dans l'espace, les grandissant à l'infini, les remords de l'homme. L'impitoyable conscience est symbolisée par l'implacable et constante présence des Erinyes ; le silence momentané du remords, par le sommeil des Redoutables ; le besoin de confession par les incessantes questions des Vengeresses, lancinantes, opiniâtres, démoniaques ; le besoin de destruction de soi — *heautontimoroumenos* — par d'effroyables menaces de mort sans cesse renouvelées, celle surtout de sucer jusqu'à la dernière goutte le sang généreux du meurtrier ; le besoin d'échapper à soi-même, par la poursuite acharnée de pays en pays. Phase par phase, nous retrouvons dans l'action cruelle des Erinyes tous les lancinements du remords de conscience démesurément grandi.

Ainsi toute cette fantasmagorie à prétention cosmique ne sort pas strictement du cadre d'une observation minutieuse de la vie humaine. L'effet mystique est atteint — volontairement ou involontairement — par une hypostase, par une personnification hypertrophiée de la passion humaine.

La fable des dieux bienveillants et des actes bénéfiques qu'ils inspirent ne s'écarte pas de ces voies naturelles. Mais ici le poète renverse l'ordre des phénomènes : la volonté du dieu précède celle de l'homme et en quelque sorte en préfigure le geste. Que ce soit l'oracle qui commande ou la divinité qui s'immisce dans les actes du monde, c'est toujours un aspect de la mentalité primitive ; l'homme n'est qu'un agent d'exécution plus ou moins aveugle des ordres d'en haut. Sa liberté ne réside pas dans le choix du parti à prendre, mais dans l'obéissance ou la désobéissance à la volonté céleste laquelle, au gré d'Eschyle, ne saurait être injuste.

Quel est donc cet ordre céleste, et comment se comporte celui qui l'émet ? Considérez Apollon et son ora-

cle ordonnant à Oreste son crime. Le parricide d'Oreste revêt toutes les apparences d'une vengeance du sang. Le sang d'Agamemnon crie au ciel, on nous le dit souvent ; et, suivant l'antique croyance, le sang lave, efface le crime de sang ; le meurtre du criminel est, en ce monde, la seule conjuration possible, le seul *apotropaïon* efficace, capable de détourner de la société le danger sacré que lui fait courir le meurtrier en commettant son forfait. Mais le poète insiste trop sur le duo d'Oreste et d'Electre pour n'avoir pas un dessein bien arrêté. Les deux jeunes gens s'excitent l'un l'autre au meurtre et d'instant en instant font artificiellement monter le diapason de leur colère, la colère du juste. On croirait à la vérité que l'inspiration divine ne suffit pas à justifier et donc à provoquer les actions humaines, et qu'en son essence dernière la croyance mystique à l'ordre suprême et l'action des dieux n'est qu'une transposition camouflée de la haine. L'humain toujours est le prototype du divin.

Il l'est encore, lorsque dans les moments les plus élevés le Tragique nous montre la divinité elle-même et l'aspiration mystique du héros qui implore son secours et communie avec elle. Tous ces dieux, toutes ces déesses qui dans « Les Euménides » s'affrontent en une lutte titanique et plaident leur cause, ont des traits trop anthropomophiques pour nous tromper longtemps sur leur véritable nature. Ils incarnent qui la Justice, qui l'Equité, qui l'Eloquence, qui la Colère. Toute l'argumentation qu'ils développent pour soutenir leur thèse s'inspire de la condition humaine ; et si le mystère enveloppe le suprême secret, l'ordre de Zeus, il se trouve que cet ordre est exactement conforme aux aspirations de la société grecque contemporaine du poète. Toute l'admirable scène n'est en son fond qu'un débat de la conscience qui pèse les motifs et les prétextes, les justifications réelles et les spécieux simulacres. C'est un débat de la conscience qui, de toute apparence, a servi de modèle au débat des dieux. C'est un mouvement de la conscience qui a préfiguré l'oracle d'Apollon — dans la technique d'Eschyle comme dans l'imagination populaire où puisa le poète.

Le procédé consistait donc, là aussi, à isoler un facteur moral ou social de l'être humain, puis à l'hypostasier. Deux éléments assurent à ces créations poétiques le prestige du surnaturel : d'un côté la conviction du poète et du spectateur qu'existent les entités divines

qu'on met ici en scène ; de l'autre la certitude qu'est d'essence céleste l'intime sentiment de justice qui réside en nous ; deux postulats sur lesquels est bâti « L'Oresrie ». Car n'est-elle pas étrange cette rencontre, notée tantôt, entre l'équité grecque et l'équité olympienne ? N'est-il pas étrange que tout le troisième acte a pour seul but de démontrer moins l'innocence d'Oreste que l'infaillible justice de Zeus ? N'est-ce pas qu'en dernière analyse Eschyle a glorifié au plus haut ciel le sens inné ou réformé de la justice, l'éthique de ses contemporains ? Exploitant à l'extrême ce double postulat, il a prétendu transmuer l'humain et prêter à nos actes l'apparence du geste incomplet, part visible de l'action cosmique, symbole de l'acte universel, *pars pro toto*.

Un gigantesque symbole, c'est ce que sous la plume du poète devient par cette habileté toute la geste humaine.

Voilà donc les procédés d'Eschyle : isolement, hypertrophie, puis hypostase d'un concept humain qu'on s'étonne ensuite de voir diriger ou condamner nos actes au nom du Grand Dieu. C'est la revanche de cette homothétie que nous avons rencontrée partout chemin faisant.

On aperçoit combien nous sommes près de la genèse des créations mythiques, et combien peu évoluée est, en son fond, la mystique du poète. Rien de vraiment surnaturel n'agit en ses héros dont les actes ne tiennent leur caractère cosmique que d'un dédoublement et d'un grossissement démesuré de chacun de leurs gestes, suivant les principes qui gouvernent la mentalité primitive.

Eschyle clôt la période où cette mentalité exerce encore sur les esprits son puissant sortilège. Quelques décades plus tard, Sophocle opèrera un revirement total et remplacera l'individu divin par une vague ambiance mystique. Les dieux s'éloigneront de la scène du monde. Leur mode d'intervention ressemblera à celui dont usent les divinités modernes qui laissent à l'homme un peu de liberté dans le bien comme dans le mal, puis redressent le fléau de la balance, lorsque le mal menace de l'emporter. A l'antique conception d'une sujétion totale, d'un ciel monstrueux ou équitable mais toujours tyrannique succèdera une lente désaffectation des fonctions divines, non pas le règne anarchique des passions, mais le sens d'un équilibre, de « lois établies », comme il est dit dans « Antigone », des « lois » dont l'être humain

ne s'éloignera tout à fait que pour sa perte. A l'activité des dieux, à la passivité relative des hommes se substituent l'activité des hommes et la passivité relative des dieux.

Un relâchement s'opère parallèlement — ou peut-être préalablement — dans les liens qui unissent les hommes à l'intérieur d'un même groupe social. A mesure que faiblit l'individualisme divin grandit l'individualisme humain et s'effacent les dernières traces de l'animisme primitif.

Cette réforme de la mentalité s'accentue au cours des derniers siècles du monde antique et atteint, ce semble, son point culminant, son expression parfaite à l'époque de Sénèque le Tragique, contraignant le poète mystique à créer une série de procédés nouveaux.

Paul ARNOLD.

UN REVE
NE CEDE PAS SON CORPS

Les juments farineuses traînent un carrousel
Equilibré de poutres avec sève et caprices.
— Qu'il fait bon dormir à la faveur des îles
Et des cortèges éclairés qui descendent la rive
Entre les feuilles, à longueur des nuits pleines.

La nuit pèle les maisons qu'elle impose
De cadeaux insolubles en lumière, de coudes
Levés haut dans les rues, de lits de cailloux
Blancs entraînés sinueusement au fleuve
Qui les grandit d'un éclat surpris.

Le ciel pose un museau pour chaque feuille
Et les nuages se réjouissent du voisinage
Des bêtes endormies et des maisons vertes
Dont leur adresse donne sur l'aile
Mieux rêvante que les clairières habitées.

Des arbres graves meublent les pièces de rideaux.
De sensibles tresses modèlent la fumée.
Les logis se peuplent d'un air vagabond
Qui dément le sommeil et nourrit de charmes
Les fenêtres voilées où veillent les ondes.

Comme la suie menace de durcir,
Le ciel égalise la pierre bâtie
Sauvant la face du monde approchée.
Il est temps qu'une robe leste
Au coup de vent se lève en gerbe d'étincelles.

Un peu de terre ne fleurit pas moins que l'esprit.
Du blé en herbe fait le souper des astres.
Ceux qui possèdent la meilleure aventure,
Ils se dissipent avec le risque dans la peau.
On les voit tirer un trait à hauteur d'homme.

Edmond HUMEAU.

MALEFICE

à Luc Decaunes

Silence au mur d'étoiles
éventré par ma route
que veux-tu de ma voix
bouleversante et pauvre

Je n'ai rien à miser
sur le règne du cœur
Anxieuse ne reste
qu'une aurore défaite

Je pourrais t'exhorter
de ma voix toute frêle
et souffrir dans tes bras
une joie innocente

Mais le sang est trop fort
et des anges immondes
ravagent mes espoirs

Sur mon visage d'ombre
se creuse le sillon
d'une présence morte

PARTAGE

Seul enfant de jadis qui me sauves du monde
Ta douceur est restée au fond de mes sanglots
Où t'en vas-tu ce soir sur les routes caché
Vers quel destin perdu vers quelles vilenies ?

⁂

— J'avance dans la nuit comme une ombre sans
[forme
Mêlée intimement aux reflets des passants
J'avance sans savoir mains vides cœur fermé
Je suis un vagabond en marche vers la mort

Jean DIGOT.

Juillet 1943, Stalag I A.

(Extrait de « Le Temps de personne »)

METEOROLOGIE

L'AIR

Lorsqu'on marche au soleil, si l'on éprouve une certaine peine à ce faire, on a vite fait d'accuser la fatigue.

— Je n'ai pas bien dormi la nuit dernière.

Cependant, une lassitude ordinaire, normale, humaine pour tout dire ne s'accroît pas avec cette rapidité ; elle ne se complique pas davantage d'une gêne considérable dans les bras qui ne remplissent bientôt plus leur rôle de balancier.

Au début, c'est exactement comme si l'on pataugeait dans une boue gluante mais insonore. Peu à peu, on croit y enfoncer entier.

Pourtant, on voit bien ses pieds toujours sur le sol ferme, mais on ne peut bientôt plus les mouvoir. Chaque pas est plus court que le précédent, jusqu'au moment où le pied droit arrivé à hauteur du gauche se fixe là, comme cloué au sol. Les bras retombent naturellement mais avec une grande lenteur et la tête demeure un peu penchée en avant.

Aux premiers de ces phénomènes, quelques curieux bienveillants accourent, un peu étonnés de ne pas vous voir tomber. L'engourdissement qu'ils ressentent lorsqu'ils cherchent à vous toucher les éloigne vite.

Au vrai, l'homme immobilisé semble vêtu d'une gaine poisseuse (invisible) plus ou moins épaisse suivant les parties du corps où elle est appliquée, parfois incomplète devant la bouche qui rend encore et longtemps après des sons inarticulés, ou au niveau des oreilles (on connaît que l'homme continue à entendre).

L'air est ainsi devenu.

Tous alors s'éloignent et le passant modifie sa route ; la poussière, de menus graviers projetés par les automobiles se collent à vous, puis des feuilles sèches à la saison, des immondices.

On voit quelquefois près de ces statues un oiseau saisi au vol.

En se débattant il a perdu quelque plume qui n'a point achevé de tomber et qui s'irise, immobile dans le soleil. On ne sait jamais exactement à quel moment la mort arrive.

Tout cela serait de peu d'importance sans l'imprudence des familles. C'est ainsi que sur certaines places paraissent des groupes. On a dit à telle femme :

— Votre mari est pris.

Elle a couru étourdiment, son plus jeune enfant dans les bras, l'aîné accroché à ses jupes. Ils sont à leur tour englués.

Par suite de telles légèretés des tronçons entiers sur certaines rues deviennent inutilisables.

***

Caresse du vent sur la peau, disent les poètes. Et lorsque le vent coupe ? On croit à des particules de sable en suspension, et cette cause connue suffit à rassurer les esprits jusqu'au jour où quelque physicien y applique ses appareils.

— Non, point de silice dans l'air.

On ne sait plus.

Cependant, après une rafale, ceux qui ont eu l'imprudence de s'y exposer montrent une figure et des mains égratignées comme s'ils avaient chu dans un buisson d'épines.

Ce vent cause des estafilades minces mais profondes, horriblement cuisantes, enchevêtrées, saignant peu. Elles sont fort longues à guérir malgré tous les baumes qu'on y peut appliquer. Une croûte se forme puis aussitôt se soulève et se déchire comme s'il y avait sous elle de microscopiques perles d'air qui éclateraient.

Un autre vent est plus gênant encore. On croirait une râpe. Mieux, il vous est peut-être arrivé de toucher par inadvertance une meule qui tourne si vite qu'elle semble immobile, la peau disparait laissant à nu la chair. Ainsi du vent. Lorsqu'il est passé sur votre visage celui-ci n'est plus qu'une plaie saignante et qui palpite de souffrance.

L'ennui est qu'on ne discerne pas ces vents des autres.

⁂

Sur des contrées entières l'air, ne pouvant plus se déplacer, stagne. A chaque respiration des poisons s'accumulent autour de votre bouche. Les oreilles bourdonnent et la vue se trouble ; le sang bat avec force aux tempes. Il faut absolument changer de place. On trouve alors un soulagement momentané. Les plus puissants ventilateurs ne peuvent venir à bout de cette inertie tenace. Les végétaux se dessèchent et meurent sur place ; l'homme quitte bientôt le désert.

Par curiosité on y vient parfois d'ailleurs en excursion. Il y a un certain piquant de danger à ce faire puisqu'on est à la merci d'une entorse ou d'une chute qui vous immobiliserait.

On a été jusqu'à se servir de ce phénomène pour les exécutions. Enchaîner simplement le condamné au lieu qu'il préfère : près d'un ruisseau, ou sur une terrasse face à un vaste panorama.



Se heurter à l'air est un accident des plus douloureux mais tout à fait imprévu. Un mur barre votre chemin, ou une colonne. Invisible, on en suit de la main le contour poli comme un beau marbre. Les colonnes sont généralement si hautes qu'il n'y a pas d'échelle pour atteindre le sommet. Parfois, elles s'arrêtent à quatre pieds du sol comme celles qu'on voit sur les tombes des jeunes gens, également brisées au sommet.

Elles naissent au milieu des trottoirs et aussi sur les routes, dans les rues, à l'intérieur des maisons.

On les signale en les entourant d'une légère barrière de bois qui la nuit porte un falot.

Les aviateurs qui en rencontrent dans l'espace ne reviennent pas dire ce qu'ils ont ressenti. Seulement, on voit parfois de la terre, un avion brusquement arrêté en plein vol et, fracassé comme par un choc, tomber.



Voisins de cela sont les pièges. A un certain moment, en marchant, vous sentez sur le visage, la poitrine (les femmes enceintes sur le ventre) une légère pression.

Mais on ne saurait penser à tous les signes. Vous continuez votre route et alors entendez derrière vous le bruit d'une porte refermée. Il y a un seul mot pour le caractériser : cristallin (une coupe heurtée). Il est si spécial que les passants se retournent :

— Encore un, disent-ils.

Vous savez que c'est fini.

Le piège peut être plus ou moins grand. A la dimension d'un cercueil ou d'une vaste chambre, mais toujours aussi implacable. Et, s'il ne se dissout pas avant que l'air vous manque, on ne retrouve ensuite que votre cadavre sur la chaussée.

Il est cependant une grande consolation : vos parents ou amis peuvent venir vous assister et vous apporter le secours de quelque religion.



Qu'une mouche devienne énorme serait extrêmement effrayant si en même temps ne grossissait aussi le doigt où elle se promène.

Il s'est formé une loupe d'air. Et, certes, au moment où on s'y attend le moins, elle révèle des choses répugnantes. Il suffit toutefois d'en détourner les yeux pour cesser d'être incommodé.

Le même phénomène se passe pour les lointains mais plus rare, à l'évidence, car il suppose deux loupes d'air convenablement placées.

Certains accidents d'automobile arrivent ainsi par l'impression qu'a le conducteur de la trop rapide venue d'un obstacle.



L'air en poudre n'est pas chose commune. On le voit seulement après les grandes sécheresses, et, les circonstances sont telles :

Les plantes commencent à jaunir, têtes couchées vers le sol, et feuilles pendantes, couvertes de poussière. La chaleur devient insupportable. Des nuages crème s'accumulent, non pas floconneux, comme d'habitude, mais au contraire en strates horizontales coupées de minces filets bleus.

Un vent léger court au ras du sol, s'élève, enfle sa propre vie et brasse les nuages qui noircissent.

— Il va pleuvoir.

A quelques mètres on croirait bien de l'eau. Il n'en est rien. C'est une poussière impalpable et brillante, comme argentée, qui glisse en oblique pour s'appliquer étroitement sur toutes choses.

De l'air en poudre, simplement, tiède du reste, et nullement dangereux, si ce n'est par son accumulation en certains points.

Il disparaît brusquement, sublimé. On retrouve alors les animaux ou les gens ensevelis. Cadavres propres et nets, comme fourbis.

***

La pluie en voile est lente. On la voit descendre des nuages semblable à ces membranes de méduses qui flottent et ondulent mollement dans l'eau claire des aquariums.

Elle épouse exactement la forme de chaque objet qu'elle rencontre. Elle se colle aux parties nues du corps, visqueuse, gluante ; mais n'empêche ni la vue ni la respiration.

Le silence avec elle.

Un coup de soleil ou le vent s'il se lève en viennent à bout.

On en trouve cependant parfois des restes dans les encoignures, au pied des murs abrités et à l'ombre. Elle est alors salie, mêlée de poussières et d'ordure, semblable à quelque placenta jeté à la rue.

***

LE SOLEIL

Suivant la saison et que le ciel se montre pur, on sait qu'il fera plus ou moins chaud.

Certains disent :

— L'air est brûlant.

C'est une figure de rhétorique.

Un jour, il fait chaud, une saine chaleur et non pas

excessive comme il arrive parfois ; forte, mais honnête pour tout dire. Cela n'empêche pas l'ombre d'être agréable, particulièrement celle des arbres dans les jardins publics.

Entre chaque masse de fraîcheur il y a des déserts lumineux qu'on traverse rapidement en clignant des yeux et sans y prêter plus attention.

On n'a pas remarqué un certain brillant qu'a le sol dans *cette* tache de soleil. Le pied qui s'y pose est instantanément tordu de souffrance. La toile du soulier noircit d'un coup, et le cuir se racornit en dégageant une épouvantable odeur. On peut hurler, il est trop tard. Le pied n'est plus qu'un moignon calciné d'où la chair cuite s'arrache en lambeaux. Si par hasard votre main s'était trouvée la première à passer en cet endroit, elle eût subi le même sort, votre tête... On voit des morts décapités ou plutôt semblables à quelque cigare couronné de cendres.

Il n'est au reste rien de plus instable que ces accumulations de chaleur qui parfois sont fugitives et parfois demeurent aux mêmes places des jours entiers tellement que les enfants jouant à l'entour s'amusent à y pousser des brindilles, des insectes ou un camarade plus faible.

***

L'OMBRE

Par beau temps, le soir, dans la paline, le soleil à l'horizon projette des images d'arbres qui n'en finissent plus de s'allonger sur les prés ou les chaumes.

Une poule passe traînant après sa queue d'ombre qui sautille aux bosses du sol.

Tout à coup cette ombre diminue, se retrécit de toutes parts et sous l'animal se ramasse comme à midi.

La poule s'accroupit en un geste de protection. Elle ferait ainsi sur sa couvée. Mais cela est sans effet, l'ombre disparaît.

J.-M.-A. PAROUTAUD.

JOUR SANS FIN

C'est dans la pureté de votre différence
Que soudain je vous ai retrouvé.
Vous n'étiez plus en moi, vous n'étiez plus à moi
Inexprimablement enfui de tous les liens
Les plus doux, les plus secrets, les plus anciens.
Vous êtes devant moi, je ne veux pas vous appro-
[cher
Je ne veux pas ternir la dure liberté
Qui vous fait ce visage étranger
Où le possible affleure, et le miracle
Et l'émouvante immobilité.
Vous êtes devant moi comme un jour qui n'aurait
[pas de fin
Il y a place pour la vie en cet espace entre nos
[corps
Que je ne diminuerai point.
Il y a place pour l'amour en ce geste des mains
[séparées
Qui retombent sans se serrer.
Je ne me souviens pas de vous
Mais vous m'êtes donné dans chaque souffle.
Je ne vous dirai pas que vous m'avez aimée
L'indifférence efface le passé.
Vous êtes devant moi dans votre liberté
Si purement vous-même, et seul
Et moi je me sens seule aussi.

C'est bien ainsi que je vous aime — ah ! faudra-
[t-il les mêmes mots
Pour exprimer l'éveil, l'intensité de vivre ?
Vous êtes vous, je deviens *moi*
Et cet espace entre nous deux qui divise les
[mondes
Et les attire...
Un jour vous me tendrez la main —
Rien n'est changé
Tout est nouveau.

POSTE RECEPTEUR

Chaque instant qui afflue est centre de ma vie !
Je suis là, immobile et tranquille
Je reçois et ce sont les réponses
A tant de questions posées.
Le mot précis m'échappe. Le sang bat
Dans les artères inconnues, et je l'entends
Le grand bruit continu
Le remous lent où vont et se perdent les noms.
Je me rassure d'être seule, je réponds
« Présente » à la démarche d'outre monde...
J'étends mes bras, mes antennes profondes
Et je repère un plein sillage de chansons
Qui tomberont de moi comme des jours, la vie.

Thérèse AUBRAY.

POEMES

LA MER EST BELLE

La mer est belle à cinq heures l'hiver
Quand le ciel est couché sur la paille des lampes
Quand les grilles flamboient dans les jardins
[déserts
Quand on est seul devant le soleil qui se ferme
Quand les cargos se nouent aux anneaux des
[paupières
Tout glisse
Dans cette maison cachée comme une cicatrice
Dans cette maison où l'on entre sans voir
Les yeux aveugles de l'oubli
Les torrents rejetés sur l'épaule de l'ombre
Ce qui n'a plus de nom
Ce qui était là et qu'on voulait garder
Entre les deux mains mal unies
Entre tout ce qui fuit sans tourner le visage
La feuille blanche feuille morte du cœur

La mer est belle à cinq heures l'hiver
Quand le soc de la terre franchit le soc de soie
Où se défripent les bourgeons
Quand les villes dénouent leur ceinture de feu
Quand la route est plus longue pour les longues
[paroles
Quand fondent les flocons de la mélancolie

LE SECOND

J'ai retrouvé le compagnon
Qui m'attendait à cette table
Fermait de murs infranchissables
Les frontières de ma maison

Cet absent qui m'attend toujours
A la même heure dans le noir
Ouvrier d'un triste labour
Lançant les grains du désespoir

Sa tête lourde à mon épaule
Grave un cerne de solitude
C'est lui qui me souffle mon rôle
Et qui règle mes attitudes

Il remplace les rues chargées
Du fret sonore des chansons
Et ces deux amis attardés
Dans une éternelle saison

Il porte le nom du ruisseau
De l'arbre, de la voix soudaine,
Qui dans les plis blancs du rideau
Fait tinter les fers de ses chaînes

Je le rencontre à chaque pas
Ce qu'il sait vit dans ma mémoire
Il verse le vin que je bois
Il est le cœur qui m'abandonne

Je le trouve au bord de ma couche
Une gerbe d'étoiles mortes
Dans ses mains. L'ombre sur sa bouche
Dessine un silence farouche

Je marche aux côtés d'un visage
De même chair de même songe
Taillé pour un même voyage
Et ridé des mêmes mensonges

Voici le geste et la chaleur
De l'un à l'autre nous passons
Est-ce moi ou lui le voleur
Qui m'a pris tout, jusqu'à mon nom ?

Un jour vous le verrez s'enfuir
Sans un reflet sans un sillage
Et j'effacerai mon image
Sur le tableau noir du destin

JE VOIS LOIN

Plage au bord du matin
Au bord de la fenêtre
Que je voudrais cueillir
Et garder jusqu'au soir

Oublieuse corolle
Qu'une vague parfume
Avant de regagner
Son pacage d'écume

Je ne puis t'oublier
Plage hâlée de mes jours
Lumière blanche éponge
Sur le tableau des songes

Je n'ai plus pour décor
Que cette lampe agile
Et ce que je découvre
Au fond de mes trésors

Que ma tête descende
A mi-chemin des larmes
Avec le ciel qui tremble
Et fleurit ma paupière

Qu'on me garde une place
A la table des vents
O fantôme de glace
Ombre qui me reprend.

L'ÉVÉNEMENT DU JOUR

Un matin de haute mâture
Sur la seule route qui marche
Il faudra sans te retourner
Chercher ailleurs ton port d'attache

L'immobilité de la plaine
Endormie au flanc des saisons
Ne m'a rien appris de moi-même
Et je cherche ailleurs ma maison

Pour l'au-revoir et pour l'adieu
Qu'une main force les feuillages
Qu'une vague éteigne le feu
Préparé pour mon hivernage

Si ma vitre n'a plus de signes
Si dans mon cœur déraciné
Rien de la terre ne subsiste
J'aurai repris le cours des eaux

Un jour je vous accueillerai
O mes amis à cette table
Où mangent les monstres des fables
Et que je n'ai jamais quittée

Sur mes yeux un pan de muraille
Vous rappellera mes prisons
Mais le rouet de l'horizon
Tissera le fil de mes voiles

Monde qui n'a pas su me plaire
Voici les clefs de ta demeure
J'ouvre les portes de la mer
D'un seul geste plein de douceur

Michel MANOLL.

LA FILLE SAUVAGE

Solitude épargnée au nom du végétal
Fronts des bêliers plus lourds que les pierres
[tombales
Essaim blond des genêts ciel à cors et à cris
Octobre passager têtu des boiseries
Ah qui dira jamais les roseraies natales

Elle est là dans le trèfle azuré de la crèche
Dormante des chemins au fond des pailles
[fraîches
Belle à fermer les yeux jalouse du revoir
Et quand les portes bleues dérivent dans le soir
Elle essuie sur sa joue une larme qui sèche

Où sont-ils les jongleurs impériaux des clairières
Les biches revenues des noces printanières
Bois tendres à graver un amour maladroit
Et ces mufles de feu qui laissent dans les doigts
La chaleur et le don des caresses premières

Aux torses des sapins tu confies tes étreintes
Une feuille glacée trouble ta face peinte
O reine menacée en secret par midi
Tandis que dans l'air neuf où tu t'es endormie
On entend les grelots de la rosée qui tintent

Eveille-toi beau col que lisse la rivière
Visage mesuré à la toise des pierres
Une flèche brisée te montre le chemin
Et tu guides dans l'ombre épaisse de tes mains
Ce cœur ensanglanté par les griffes du lierre

Ah c'est ainsi qu'il faut refaire les naissances
Reprendre le ruisseau à ses pâles sentences
Aux neiges du matin baptiser le moineau
Et dans l'or et le plomb jetés sur le plateau
Reconnaître le jeu délicat des balances

Il n'est que la raison secrète d'espérer
Saute à travers le cercle en flammes du passé
Montre-nous que tu sais retrouver sur la corde
Le trouble et la ferveur égale des concordes
Danseuse prise au bord des toiles constellées

Tu es jeune et tu vas soulevant dans ta marche
Des barques de lumière à la cîme de l'arche
Apaisant la colombe inquiète du rameau
Et le soleil qui brise un instant sous ta peau
Ranime les lépreux qui dorment sur les marches

Tu ne peux plus rester tu ne peux plus partir
O fille tes vingt ans sont un long repentir

René Guy CADOU.

MARIANNE

Je me vois en toi,
je suis ton visage.
Un pâle miroir
sépare nos mains.

Des nuits, je parcours
cette immensité
du froid qui nous lie
et qui nous divise.

Quand, amants brisés
d'appeler en vain
la bouche de l'autre,
nous nous regardons,

deux êtres captifs
échangent par coups
à travers le mur
l'unique raison

d'attendre le jour.

⁂

Ici, ton prénom
c'est de la colère,
une fille nue
en quatre-vingt neuf.

Mais ni toi ni moi
ne croyons aux rêves
que peut faire un soir
l'ouvrier lassé

de forger sa peine
jusqu'à lui donner
la forme d'un glaive
ou d'une chanson.

Les pavés n'ont plus
que des œillets morts.
Le soleil est seul
à se faire abattre

au bout de la rue.

⁂

Un trou dans ta main,
si le fer l'ouvrait,
serait une bouche...
Mais toujours la mienne.

J'aurais tes cheveux
si le vent de mars
ne rasait la tempe
d'un phare perdu.

J'aurais ton regard
si trop de fatigue
ne lavait mes yeux
au terme d'un jour

vide à faire peur,
creux à résonner
du bruit dont la ville
couvre chaque nuit

le galop des anges

TOURSKY.

ETUDES SUR LE COMPORTEMENT

Jalouse du prestige dont, au siècle dernier, étaient favorisées les études positives, la psychologie crut avoir réalisé un progrès définitif lorsque, abandonnant l'âme, elle se constitua comme science des états de conscience. Mais on ne fait pas au positivisme sa part. L'étude de la conscience demande un retour sur soi, une complaisance en soi qui parurent encore aux uns fâcheusement métaphysiques, aux autres dangereusement esthétiques : la science positive est technique, orientée vers l'objet ; ni l'intuition bergsonienne, ni les analyses de Proust ne la sauraient satisfaire. Ce qu'elle veut, c'est prendre l'homme du dehors, c'est le traiter comme l'on traite un animal, la mer ou le feu, êtres dont on se demande seulement ce qu'ils peuvent faire et ce qu'on en peut faire. Il devait appartenir à notre époque inhumaine de voir la déjà trop timide psychologie sans âme laisser la place à une psychologie sans conscience, soucieuse de découvrir les lois de phénomènes se déroulant dans l'espace, négligeant l'intimité et l'intériorité par lesquelles l'homme semble creuser, au sein de la Nature, un domaine où l'esprit peut découvrir sa propre présence à soi. Pour notre connaissance pénétrée de technique, l'homme se réduit à son comportement.

Nombreux sont les psychologues français qui, ces dernières années, firent du comportement l'objet de leur étude. Mais c'est en Amérique que, depuis 1913, la psychologie du comportement a pris l'importance la plus considérable et qu'elle a, sous l'impulsion de Watson, donné lieu à la constitution d'une école autonome, se réclamant d'une conception philosophique d'ensemble : le behaviorisme. Or la psychologie américaine du comportement était chez nous mal connue, et les travaux consacrés à la notion de comportement, considérée dans son essence, demeuraient fort rares. Trois ouvrages, parus presque simultanément l'année dernière, viennent de combler cette lacune. « La psychologie science du comportement » de M. Pierre Naville (Gallimard) contient un exposé de l'ensemble de la psychologie watsonienne, « Le behaviorisme » de M. André Tilquin (Vrin) nous retrace le développement de la psychologie de

réaction en Amérique, « La structure du comportement » de M. Maurice Merleau-Ponty (Presses Universitaires de France) fait de l'idée de comportement une étude philosophique du plus grand intérêt.

Ces livres traduisent du reste trois préoccupations différentes. Celui de M. Naville est d'un partisan : son ton est ardent, polémique. Exposant la doctrine de Watson, M. Naville y adhère de façon totale, il ne la discute jamais, il fait preuve, à l'égard de toutes les autres formes de psychologie, d'une sévérité souvent peu compréhensive, il se désintéresse des difficultés métaphysiques soulevées par les thèses qu'il défend. Semblant n'être soucieux que des résultats concrets obtenus, il déclare, avec un étrange enthousiasme, que « quelques décades d'études objectives » nous ont déjà plus appris sur notre comportement « que des milliers d'années ne l'avaient fait ». Chez M. Tilquin au contraire, nous apprenons que le behaviorisme est né et s'est développé au milieu d'hésitations nombreuses, qu'au sein même de l'école les postulats watsoniens ont été discutés, et nous découvrons l'attitude que les behavioristes ont adoptée à l'égard du problème de la connaissance. Enfin, nous voyons M. Merleau-Ponty soumettre les postulats de Watson à la plus sévère critique, éclairer le comportement d'une lumière nouvelle, et tirer de son étude une philosophie.

⁂

M. Naville nous rappelle d'abord ce qu'est le behaviorisme : cette psychologie veut ne plus étudier que le comportement objectivement observable des hommes et des animaux, et décrire ce comportement en termes de stimulus et de réponse (la réponse étant le mouvement déclenché par le stimulus). L'association, par voie de conditionnement, de réponses et de stimuli qui ne provoquaient pas primitivement ces réponses augmente sans cesse le nombre des excitations auxquelles un individu peut réagir : le comportement se développe ainsi par suite du conditionnement des réflexes. (On sait qu'un réflexe est dit conditionné quand il est provoqué par un stimulus autre que son stimulus naturel et qui s'est présenté un certain nombre de fois en même temps que ce dernier). Mais ce développement mécanique ne suppose-t-il pas, comme fond, la structure d'un organisme ? N'a-t-il pas, pour point de départ, des instincts déjà formés ? Après avoir décrit le corps humain comme une machine

apte à réagir à des stimuli, M. Naville s'associe à la critique watsonienne de l'instinct. Il n'y a pas chez l'homme d'instincts véritables : l'enfant présente une masse réactionnelle diffuse, mais non des actes constitués. Si l'on compare ses mouvements imprécis, limités, rudimentaires et impersonnels à l'activité complexe et adaptée de l'adulte, on comprendra que c'est de l'acquisition et du milieu que dépend le comportement. Et M. Naville insiste sur le souci qu'a Watson de transformer la personnalité : celle-ci résulte de l'histoire individuelle : elle pourra donc être faite et refaite, et l'on doit espérer une réorganisation de l'existence humaine en un monde nouveau libéré du passé.

La personnalité n'est donc, pour le behavioriste, que le rapport de divers systèmes de comportement. Cette conception se trouve exposée, avec force et clarté, par M. Naville et M. Tilquin. Nous sommes faits de trois organisations réactionnelles essentielles : l'organisation viscérale, l'organisation laryngée, l'organisation manuelle. L'organisation viscérale (qui, dépendant du système nerveux autonome, et échappant donc à notre contrôle, est la source de nos passions) dérive elle-même des trois comportements primitifs de peur, de colère et d'amour, respectivement provoqués par les bruits et la perte de support, l'empêchement des mouvements, le chatouillement et les caresses. Mais les stimuli que la contiguïté associe à ces stimuli primitifs déclenchent à leur tour colère, amour ou peur : d'où toute une théorie de la genèse des émotions par le conditionnement, qui explique les émotions irrationnelles, les névroses, les phobies. L'émotion n'est plus ici, comme pour W. James, un état de conscience résultant des modifications du corps ; elle est elle-même comportement, au reste inadapté et inutile.

Par organisation manuelle, Watson entend l'ensemble de tous les mouvements des membres et du tronc. Il tient également cette organisation pour acquise par l'habitude, et sous l'influence du milieu. Watson s'attache ici à éliminer les facteurs de maturation (qui renverraient à l'instinct) et les considérations de but et d'intention (qui réintroduiraient le mentalisme). Il établit, par exemple, que le mouvement correct se fixe mécaniquement, parce qu'il est le plus récent, ou le plus fréquemment exécuté.

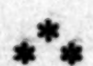
C'est par l'organisation laryngée que l'homme dépasse

l'animal. Les habitudes du larynx en effet, vocales en elles-mêmes, deviennent chez l'homme linguistiques en se substituant aux habitudes manuelles. Cette substitution se fait également par conditionnement, et non par intention signifiante. Elle permet de concentrer un univers entier dans un minimum de réactions substituées, et de signifier aux autres cet univers. Et le langage ne doit pas être tenu pour l'expression de la pensée, mais pour la pensée elle-même. Le fonctionnement implicite des habitudes verbales est la pensée : penser c'est parler pour soi et à soi. Comme le langage, la pensée est un comportement de substitution. Elle est le substitut, non de représentations qui seraient dans la conscience, mais d'objets et de réactions manipulatives. Elle est une fonction générale exercée par l'organisme entier, un comportement implicite et ineffectif se substituant au comportement explicite et effectif. Il est pourtant des cas où l'organisation corporelle n'est pas doublée par une organisation verbale : ainsi, les habitudes contractées dans la première enfance avant l'acquisition du langage, les habitudes où les éléments viscéraux sont prédominants ne sont pas verbalisées. Telle est la source de l'inconscient. L'inconscient, c'est l'informulé. Et la déficience de l'organisation verbale dans l'enfance suffit à rendre compte du prétendu refoulement des souvenirs de cet âge, cher à la psychanalyse.

La personnalité n'émane donc pas d'une âme mystérieuse : c'est le produit final de nos systèmes d'habitudes et de leurs rapports entre eux. Tel, rendu trop aimant par une éducation trop tendre, sera plus tard empêché par ses habitudes viscérales de quitter sa mère et d'accéder à une sexualité normale. De tel autre, à qui l'on enleva les objets auxquels il eût appris à répondre, les habitudes manuelles resteront insuffisantes. Un troisième, pauvrement verbalisé, ne parviendra pas à la connaissance et au contrôle de soi. Notre psychisme n'est donc que comportement, les prétendues maladies mentales ne sont que des maladies du comportement, et tout caractère peut être refait par des déconditionnements et des reconditionnements appropriés.

Transformer l'homme en vue d'un rendement meilleur est donc le but essentiel de cette psychologie : elle traduit une conception de la vie répandue en Amérique, et illustrée par bien des romans de ce pays : l'homme est ici réduit à ce qu'il fait, son activité lui tient lieu de conscience. Mais il convient de reconnaître aussi la

valeur proprement philosophique de la position behavioriste : cette valeur apparaîtra si l'on songe aux difficultés où s'embarrasse la psychologie classique dès qu'elle prétend déterminer ce qu'est le fait psychique. Certains le définissent comme fait de conscience : mais tous les faits physiques ou psychiques, ne sont-ils pas, par nature, conscients ? D'autres admettent que les données immédiates sont neutres, et ne deviennent physiques ou psychiques que dans la mesure où nous les rapportons à l'objet ou au moi. Mais cette conception maintient le primat du mental, puisqu'elle suppose que c'est par moi que le donné est construit comme physique ou comme psychique ; elle réduit la psychologie à l'étude du moi, et tend ainsi à l'assimiler à la métaphysique, non point du reste, comme le prétend Watson, parce qu'elle fait intervenir la notion d'âme, mais parce que l'unité de la conscience qu'elle invoque ramène presque nécessairement à celle du sujet connaissant. Dès lors, si je veux étudier d'autres êtres psychiques, il me faut recourir à la méthode interprétative, qui leur suppose une conscience analogue à la mienne, et recèle l'obscurité radicale d'un sujet-de-conscience-objet-de-ma-conscience. Il est donc du plus grand intérêt de définir le fait psychique sans faire appel à la conscience, et comme étant un comportement, objectivement observable, relatif à une situation donnée. Seule, cette définition donnera à la psychologie un objet d'étude clairement déterminé, seule elle permettra d'éviter l'insoluble problème de l'interaction de la conscience et du corps, seule elle permettra de découvrir des lois unissant des phénomènes objectifs, ce qui est l'objet de toute véritable science.



Le behaviorisme entraîne cependant de graves difficultés. Voulant établir des lois entre le stimulus et la réponse, il doit négliger les intermédiaires physiologiques entre ces deux termes. (Watson considère le système nerveux comme un substitut de la notion d'âme, et enlève au sujet toute autonomie, physiologique ou mentale. pour l'intégrer au réel extérieur). Mais le comportement, ainsi séparé de ses bases nerveuses, pourra-t-il encore être compris ? La conception watsonienne implique en outre une méthode d'étude purement mécaniste : si nul influx afférent ne peut se perdre dans l'écorce, si nul in-

flux efférent n'y peut naître, si l'excitation reçue peut être liée directement à la réaction exercée, le système nerveux doit être considéré comme n'ayant qu'un rôle de conduction, et comme fonctionnant par arcs entiers. Tout comportement sera donc interprété sur le type, purement mécanique, du reflexe, et c'est à partir de la coordination sensori-motrice simple que les comportements les plus compliqués seront reconstruits. Mais pourra-t-on alors expliquer l'apparence organisée et finaliste des comportements supérieurs ? Une difficulté demeure enfin en ce qui concerne la conscience. Sa réalité nous semble la plus certaine de toutes, et même la seule qui ne puisse être mise en doute. Que signifie, dès lors, son élimination ? La conscience sera-t-elle négligée en tant que, commune à tous les faits, elle constitue la trame générale et première du réel, et ne peut donc être tenue pour l'objet d'une science particulière ? Sera-t-elle rejetée comme se trouvant toujours du côté du sujet qui étudie, et donc comme ne pouvant être objet de connaissance ? Mais la conscience paraît aussi un élément du comportement des êtres psychiques objectivement définis. Quelle place faut-il, en ce sens, lui reconnaître ?

M. Tilquin nous apprend que ces difficultés ont été aperçues au sein même de l'école watsonienne, et que maint behavioriste a tenté de les résoudre. Ainsi, Meyer fonde sur la physiologie un behaviorisme qu'il veut explicatif, et cherche dans le système nerveux les principes requis pour la compréhension du comportement. Par ailleurs apparaissent des behaviorismes molaires, s'opposant aux behaviorismes atomistiques et moléculaires : on déclare que stimuli et réponses ont une unité irréductible à celle de sommes, qu'ils sont objets et actes ; on reconnaît au comportement des caractères d'ensemble que l'analyse physico-chimique négligeait. Ainsi, pour Kantor, le milieu est fait d'objets concrets et qualifiés : les fonctions de stimulation ne sont pas assumées par des vibrations et des ondes, êtres artificiels inventés par le physicien, mais par des arbres, des maisons, des rivières. Selon Tolman, des intentions, des idées sont directement observables dans le comportement. L'être ne persiste-t-il pas à réagir, à travers une succession d'actes variés, jusqu'à ce qu'un acte déterminé soit exécuté ? Cette « persistance jusqu'à ce que » constitue le premier trait intrinsèque du comportement, auquel il confère une sorte d'unité organique : telle est l'intention. Si l'être modifie son comportement présent sous l'influence

des conséquences des comportements antérieurs, on dira que le comportement comprend des cognitions. Tolman admet de même des préparations de comportement, qui sont le fait d'une conscience anticipatrice et inventive.

Et sans doute ne faudrait-il pas voir en ceci un retour à l'introspection. Intentions et cognitions ne sont pas transcendantes au comportement, elles existent en lui, sous forme de relations observables. Ce sont des « déterminants-immanents », des variables fonctionnelles figurant dans l'équation du comportement, des abstractions obtenues à partir de son étude. Le behaviorisme molaire déclare aussi se borner au plan de la description, et reconnaît sur le plan de l'explication la valeur du mécanisme. Il ne rejette donc pas la conception watsonienne selon laquelle l'adaptation est seulement le retour à un équilibre détruit ou compromis par la stimulation, et admet que le comportement est soumis à un déterminisme purement physique. Mais cette position paraît peu nette ; la séparation du finalisme, que l'on doit reconnaître sur le plan de la description, et du mécanisme, que l'on maintient comme toujours valable sur le plan de l'explication, indique assez les difficultés de l'explication mécaniste, et qu'elle néglige les caractères essentiels de ce dont elle prétend rendre compte. Aussi, pour défendre le mécanisme, M. Tilquin est-il réduit à déclarer que les descriptions de Tolman sont trop minutieuses pour une science jeune, et risquent, par leur précision même, de nuire aux futures explications.

Le problème de la conscience est plus délicat encore. La conscience est impliquée dans la définition de l'objet comme objet qualifié à laquelle a recours Kantor. Si en effet beaucoup d'adjectifs (ainsi : émouvant, riant, terrible, navigable) sont opérationnels et définissent l'objet par les réactions que l'organisme peut exécuter à son égard, des qualités comme le rouge, le chaud ou l'amer semblent indépendantes de toute action exercée ou subie, et apparaissent comme de pures qualités de conscience. Et ce monde des qualités sensibles n'est-il pas la cause et le point d'application de nos réponses ? Kantor, Tolman, Bridgman croient donc devoir maintenir la dualité de la connaissance opérationnelle et de la connaissance immédiate, le contenu de cette dernière restant extérieur au schème behavioriste.

Et sans doute les purs behavioristes ne peuvent-ils ad-

mettre cette limitation. Ils donnent, avec Weiss, une définition opérationnelle de l'immédiat lui-même. Ils bannissent la croyance en une expérience vécue, initiale et commune à tous ; ils affirment que les qualités sensibles doivent être considérées comme des réponses discriminatives à des stimuli physiquement définis. L'enfant ne possède aucune réponse innée spécifique, déclenchée par les vibrations qui produisent chez nous telle ou telle couleur. Dire qu'il distingue les couleurs n'a donc pas de sens. Les sensations sont acquises, créées par l'activité de l'organisme : les qualités n'appartiennent pas au monde des choses, elles sont des réponses, et c'est la combinaison de telles réponses discriminatives et différentielles qui constitue les objets et les événements du monde où nous vivons. Mais on voit assez la difficulté de cette thèse. Pour réduire le finalisme au mécanisme, il nous fallait déjà renoncer à l'apparence globale du comportement. Ici, l'on nous demande de renoncer à l'apparence élémentaire elle-même, et de convenir que la qualité est réaction.

L'ouvrage de M. Tilquin a du moins l'immense avantage de nous faire comprendre qu'un behaviorisme strict ne peut être qu'un monisme mécaniste et réactionnel. Un tel behaviorisme ne doit accorder au stimulus aucune détermination indépendante des réactions et antérieure à elles. Si les données sont elles-mêmes des constructions, nous ne saurions comparer nos réponses à la réalité, mais seulement nos réponses entre elles. En physique de même, les propriétés reconnues au réel sont fonctions de nos méthodes. Dès lors, le stimulus pourra être psychiquement défini si l'étude entreprise est d'ordre physique, mais il devra être physiquement défini si l'étude entreprise est psychologique. La réalité se réduit ainsi à la correspondance de nos diverses réactions et opérations. Déformant le mot célèbre de Berkeley, M. Tilquin déclare qu' « exister, c'est réagir et être réagi ». Si elle est contestable, sa position philosophique se présente donc avec la plus parfaite cohérence et la plus grande netteté.



Voici donc le sujet psychique réduit à un ensemble de réflexes mécaniquement combinés, voici l'ineffable qualité, jusqu'alors constitutive de la conscience, ramenée, comme une pure réaction, sur le plan même de ses con-

ditions, voici l'Univers désubstantialisé, et notre conscience dissoute. Comment concilier de telles conclusions avec ce dont nous sommes, depuis Descartes et Kant, si totalement persuadés, à savoir que notre première certitude est celle de notre conscience, et que le monde est ce qui lui apparaît ? On retrouve ici la difficulté qu'éprouve la pensée moderne à concevoir clairement le rapport de la philosophie et de la science, l'une reconstruisant le monde à partir de la conscience, l'autre à partir de l'objet. Nature objective et Conscience se présentent en effet comme deux termes d'extension infinie. La Nature apparaît comme totalité, et semble contenir la conscience comme une de ses parties. Mais la conscience est aussi totalité : l'idéalisme montre que tout ce qui est concevable est, par là même, conscient, et que la philosophie ne peut que décrire et expliquer le contenu de la conscience. Comment dès lors penser à la fois science et philosophie, et constituer un système total de la connaissance humaine ?

Tel est, sous sa forme la plus générale, le problème que pose, au début de son livre, M. Merleau-Ponty, et qu'il espère résoudre par une analyse de la notion de comportement. Cette notion lui semble neutre par rapport à la distinction classique du psychique et du physique. C'est assez dire que le comportement ne sera pas ici tenu pour mécanique. S'appuyant sur les travaux de Weizsäcker et de Goldstein, M. Merleau-Ponty déclare que le comportement doit être considéré comme structure et comme forme. Et la conscience sera découverte à partir du comportement, et également comme structure. M. Merleau-Ponty combat donc sur un double front. Il s'oppose à la fois au mécanisme, qui estime que la réalité est faite de parties séparées, extérieures les unes aux autres, et agissant les unes sur les autres comme du dehors, et à l'intellectualisme, qui cherche dans la seule conscience le principe de la synthèse. Ces deux doctrines adverses ont, selon lui, partie liée. Si l'on place dans la conscience le principe de toute unité, on ne pourra reconnaître, en dehors d'elle, qu'une spatialité indéfiniment divisible. Si l'on part au contraire de l'espace amorphe, il faudra faire appel à la conscience pour lui conférer l'unité. Cela se retrouve en tous les plans. Ainsi, l'étude de la perception oppose toujours à un chaos d'éléments donnés l'instance supérieure qui les organise. Le mécanisme et l'intellectualisme sont donc les deux aspects complémentaires d'une même philosophie : ne

coexistent-ils pas chez Descartes, et n'y dérivent-ils pas de la distinction de l'esprit et du corps ? Ils sont, à vrai dire, frères ennemis, et ne se combattent avec tant de violence que parce qu'ils sont issus tous deux d'une même source, et, selon M. Merleau-Ponty, d'une même erreur.

M. Merleau-Ponty s'en prend d'abord au mécanisme. Le réflexe, loin d'être l'élément premier du comportement, comme le veulent Pavlov et les behavioristes, est un cas très particulier de conduite : il traduit un comportement par parties séparées, qui ne se rencontre qu'au laboratoire ou dans la maladie. C'est la science qui, toujours spatialisant et divisant, conduit à la théorie topographique du réflexe : elle décompose l'excitant complexe en une série de stimulations extérieures les unes aux autres, auxquelles il faut faire correspondre, point par point, des éléments physiologiques. Or le stimulus agit moins par ses propriétés élémentaires que par ses propriétés de forme. De son côté, la réponse exige le concours d'une multitude de conditions organiques extérieures à un arc. L'espace corporel est donc ambivalent ; l'organisme est à la fois chose et idée, et vouloir l'expliquer comme une machine, dont la seule complexité assurerait une fonction adaptée, sans que cette fonction même ait présidé à son développement, est sans doute entreprendre une tâche sans espoir.

La théorie classique de la composition des réflexes devrait, pour rendre compte des faits, multiplier à l'infini les dispositifs préétablis. Le mouvement à exécuter dépend, en chaque cas, de la position initiale des membres, qui est variable. Imaginera-t-on, par exemple, dans le réflexe de grattage, autant de circuits préétablis qu'il y a de positions initiales ? Et comment expliquer, dans la théorie classique, les substitutions d'effecteurs, et qu'un résultat fonctionnel constant puisse être obtenu par des moyens variables ? Mon écriture au tableau noir ressemble à mon écriture sur le papier : les muscles intéressés ne sont pourtant pas les mêmes, et je n'ai jamais appris à écrire au tableau. Il y a donc, dans nos réponses réflexes, quelque chose de général qui permet adaptations et substitutions. Le réflexe renvoie à une activité d'ensemble capable de constituer de toutes pièces les trajets, à un principe qui constitue l'ordre au lieu de le subir. Mais ce principe ne peut être tenu pour intellectuel. La structure du comportement n'est ni chose, ni conscience, elle est forme.

M. Merleau-Ponty reprend ces analyses à propos des comportements supérieurs. Comment expliquer par le mécanisme qu'un animal puisse substituer les unes aux autres une multiplicité d'actions au contenu variable, mais à la signification constante ? (Ainsi un chat, qui a réussi à obtenir sa nourriture en tirant sur une ficelle avec sa patte, la tire ensuite avec ses dents). Chez l'homme, l'étude des aphasies montre que ce qui s'y perd n'est pas un stock de mouvements, mais un niveau d'action. Le comportement pathologique n'est pas un comportement normal à qui les lésions auraient retranché quelque chose, c'est un comportement d'un autre type, moins différencié, plus global, plus amorphe. De même, la perception et la parole ne sauraient être comprises comme coordinations de stimuli et de réponses : elles exigent la création d'unités de sens ne devant rien à la matérialité de leurs termes. Comment la théorie des réflexes conditionnés expliquerait-elle que mon adaptation à l'espace s'effectue avec une telle précocité, que je puisse, à chaque mouvement de mon corps, réorganiser correctement la totalité du champ spatial, et, malgré le bouleversement incessant des excitations ponctuelles à la surface des récepteurs, apercevoir un espace stable ? En tout ceci apparaît encore la notion d'une forme, et cette forme semble antérieure à la conscience, la réorganisation du champ ne s'opérant pas par un calcul intellectuel. Les processus sont improvisés, constitués activement au moment même de la perception.

On ne saurait donc, pour expliquer le comportement, additionner des stimuli ou des réponses, ni opposer, à titre de réalités séparables, la mosaïque de l'espace à l'unité de la conscience. L'analyse doit prendre ici un autre aspect, et établir des distinctions entre les différents niveaux d'organisation. Et alors que Watson admettait la continuité entre le comportement animal et le comportement humain, M. Merleau-Ponty, les définissant comme types de formes, croit à leur discontinuité. La forme physique est un équilibre obtenu à l'égard de certaines conditions extérieures données. Ici le système s'achemine vers le repos. Nous parlons au contraire de structures organiques quand l'équilibre est acquis à l'égard de conditions virtuelles que le système amène lui-même à l'existence : la structure exécute alors un travail hors de ses propres limites, se constitue un milieu propre : les réactions organiques sont des actes. L'ordre humain enfin projette entre l'homme et le monde physique

objets d'usage et objets culturels : aussi la perception humaine vise-t-elle des intentions plus que des êtres naturels ou des qualités pures. La conscience de l'enfant retrouve d'emblée dans les actes et les objets l'intention dont ils sont les témoignages visibles : il faut donc croire que de telles structures sont préfigurées en elle. Et le rapport de chaque ordre à l'ordre supérieur est celui du partiel au total : l'avènement des ordres supérieurs supprime l'autonomie des ordres inférieurs, leur donne une autre signification. L'esprit est une nouvelle forme d'unité qui intègre les précédentes ; il n'est donc pas un être en soi qui pourrait se reposer en lui-même, et dans la conscience de soi. Aussi le problème des rapports de l'âme et du corps ne sera-t-il plus posé en termes de substances. Dire que le corps agit sur l'âme, c'est déclarer que, dans le cas en question, le comportement se laisse comprendre en termes vitaux. On dira au contraire que l'âme agit sur le corps lorsque le corps sera intégré à un niveau supérieur à celui de la vie.

A quelle conception de la conscience tout ceci nous mène-t-il ? En vérité, M. Merleau-Ponty, après nous avoir conduits du mécanisme à la théorie de la forme, condamne la théorie de la forme elle-même pour ne s'être pas libérée du réalisme psychologique. Il faut en effet, nous dit-il, si l'on ne veut retomber dans les oppositions que nous avons dépassées, renoncer à une philosophie de l'Etre. Pour cela, gardons-nous de substantialiser les formes, cessons d'y voir des êtres de nature, renonçons à les interpréter par une causalité de l'idée. Sur le plan de l'Etre, la critique du mécanisme ne pourrait nous conduire qu'au finalisme vitaliste. Au contraire la matière, la vie et l'esprit doivent être compris comme trois ordres de significations. Et M. Merleau-Ponty, analysant la perception, établissant qu'elle n'est point causée par les objets, mais constitue le faisceau lumineux qui les éclaire, nous montre la conscience vivant dans les choses. L'âme reste ici coextensive à la Nature. L'ego, centre des intentions, le corps qui les porte, les choses auxquelles elles s'adressent, sont trois secteurs d'un champ unique.

Sur ce point, cependant, la théorie de M. Merleau-Ponty nous semble moins claire, et l'on peut se demander si elle ne contient pas la double implication que nous voulions éviter. D'une part, en effet, la conscience apparaît comme dialectiquement issue d'une transformation des formes et des structures, d'autre part elle est main-

tenue comme centre de la connaissance de ces formes elles-mêmes. C'est ainsi que, commentant Descartes, M. Merleau-Ponty le loue d'avoir parfois décrit l'expérience humaine sans rien supposer qui l'explique du dehors, d'avoir cherché en chaque domaine la pure pensée qui le définit, d'avoir révélé à la conscience le domaine indubitable et suffisant des significations. Voici donc affirmé le primat de la conscience, non point sans doute comme cause, mais en tout cas comme milieu d'univers. M. Merleau-Ponty aboutit à une philosophie qui, pour n'être point un idéalisme intellectualiste (puisque l'hypothèse selon laquelle les choses seraient des unités de l'ordre du jugement est rejetée), demeure cependant un idéalisme de la représentation. Mais, par ailleurs, la conscience demeure conditionnée par l'Univers. La perception est passive. Si donc, en un sens, l'expérience perceptive constitue le monde, en un autre sens elle ne s'explique que par lui. Comment, dès lors, M. Merleau-Ponty peut-il condamner Descartes de n'avoir pas suivi jusqu'au bout la voie de la pensée naturante, d'avoir expliqué les présences sensibles par des présences réelles, d'avoir laissé l'existence en dehors du cogito ? Et sans doute, pour M. Merleau-Ponty, la transcendance des choses est-elle encore ouverte à ma connaissance, et consiste-t-elle seulement dans le fait que leur richesse ne peut être livrée qu'à une exploration successive. Mais quel est donc le principe qui condamne toujours ma conscience à cette appréhension partielle, et à n'être jamais qu'une perspective limitée sur le monde ? Ne faut-il pas y voir le signe d'une extériorité ? Et comment assimiler alors l'épreuve sensible de la réalité à la connaissance intellectuelle de cette extériorité même ?

Ce qui empêche ici de saisir pleinement la conception de M. Merleau-Ponty, c'est qu'elle semble unir, en une sorte d'éclectisme, la conception phénoménologique de la conscience, qui y voit un centre de significations, et la conception hégélienne, qui l'intègre à un mouvement dialectique. Et l'opposition se retrouve à l'intérieur du système lorsque M. Merleau-Ponty se préoccupe de distinguer le perçu et le connu, de découvrir le rapport de la conscience en tant que flux d'événements individuels et de la conscience en tant que tissu de significations idéales. Le livre se termine sur ce problème, auquel il n'apporte pas de solution. Et sans doute M. Merleau-Ponty nous donnera-t-il, en d'autres ouvrages, le développement de sa pensée. Seule, pourtant, une théorie

cohérente de la conscience pouvait rendre pleinement convaincante la démonstration ici entreprise, en établissant l'impossibilité de soumettre les formes à une analyse métaphysique qui les décomposerait d'une part en une multiplicité spatiale, de l'autre en une unité spirituelle.

C'est assez dire avec quelle impatience nous attendons la suite des travaux de M. Merleau-Ponty. Car ses préoccupations nous semblent se situer au centre même de l'inquiétude philosophique de notre temps. Ni le mécanisme, appuyé sur la conception d'un espace amorphe et divisible, ni la théorie transcendentale de la conscience et de son abstraite unité ne semblent suffire à expliquer l'homme. Croire que l'homme est machine, c'est sans doute laisser perdre tout ce qu'il a d'humain, et revenir à un type d'explication que la science physique, en son propre domaine, a depuis longtemps dépassé. Mais faire appel, pour sauver l'esprit, à propos de toute expérience, à la conscience transcendentale, c'est s'en tenir à un formalisme vide. Car les formes observées dans le monde sont de types trop distincts pour qu'on puisse prétendre en avoir rendu compte par les deux seuls principes de la multiplicité spatiale et de l'unité de l'esprit : ces deux principes sont les mêmes pour toutes et, ce qu'il faut expliquer, c'est leur diversité, afin que l'homme puisse trouver parmi elles sa juste place, et comprendre enfin ce qu'il est. Descartes distingue l'esprit et la matière : aussi doit-il, en ce qui concerne l'union de l'âme et du corps, renvoyer à l'usage de la vie et des conversations ordinaires. Mais voici que nous voulons comprendre cette expérience même, penser notre condition en son essence, y voir autre chose que la rencontre de deux ordres distincts. Si tout ce que nous apercevons est à la fois esprit et matière, unité et espace, sujet et objet, faut-il considérer que, d'une part, l'esprit subjectif et un, de l'autre la matière spatiale et objective soient les seules réalités en soi, et tenir le donné pour le fruit de leur combinaison ? Ne pouvons-nous trouver un autre principe pour penser le monde ? C'est ce principe que la conscience moderne s'efforce de découvrir en se tournant vers les formes. Mais il semble qu'elle n'ait pu échapper encore à la redoutable analyse cartésienne, et à la rigueur des distinctions par lesquelles l'homme, se saisissant comme esprit libre et conscient, se sépara de la Nature et de lui-même.

Ferdinand ALQUIÉ.

CHRONIQUES

ELSA TRIOLET

Nous avons connu d'abord Madame Elsa Triolet, comme auteur de nouvelles, et presque de contes de fées : dans *Bonsoir Thérèse* comme dans *Mille Regrets*, le don le plus saillant était le pouvoir de transfigurer les choses, de faire surgir le fantastique en plein milieu de l'existence quotidienne, d'un tramway, d'une rue de Nice, en le leur incorporant définitivement.

On n'oublie pas facilement, après les avoir rencontrés, la femme qui dans le métro trimballe dans un sac de toile la tête coupée de son amant, ni la mystérieuse figure de M. Oléonard, et l'on se surprend, le livre refermé, à dévisager d'un œil inquiet les passants, ou scruter le cabas que porte cette femme et où commence à poindre une tache humide... Métamorphoser la réalité en étalant sous nos yeux tout ce qu'elle peut renfermer d'insolite, tel était le trait le plus frappant des deux premiers recueils de Madame Elsa Triolet. *Le Cheval Blanc* vient ajouter une dimension nouvelle à son talent et révéler des dons qui, contenus déjà dans *Bonsoir Thérèse*, s'y affirmaient moins nettement, peut-être parce que l'équilibre entre féerie et réalisme n'avait pas encore été trouvé, et que de brusques passages d'un plan à un autre empêchaient le lecteur, si envoûté qu'il fût, de croire entièrement au sérieux du monde qui lui était présenté.

Or, justement, Madame Elsa Triolet sait merveilleusement faire que nous nous prenions à son jeu : dans ses nouvelles, nous avons hâte de « savoir la fin », nous épousons vraiment les peines et les joies des personnages ; quand l'héroïne de *Mille Regrets* apprend que celui qu'elle aime n'a pas été tué comme elle le croyait, c'est notre univers intérieur qui se transforme et s'illumine brusquement pour quelques minutes en même temps que le sien ; et nous nous mettons à rire du rire nerveux des soulagements brusques lorsque, dans *Le Destin Personnel*, nous comprenons que Jean-Claude n'a pas

été empoisonné comme l'avait voulu Charlotte. La technique romanesque du *Cheval Blanc* n'est pas irréprochable ; le décousu des aventures l'apparente souvent aux romans picaresques ; pourtant nous en lisons avidement les 600 pages... et regrettons, une fois arrivés au bout, qu'il n'y en ait pas encore autant à lire et que notre plaisir nous ait été si chichement mesuré. Pouvoir rendre ainsi attachante n'importe quelle histoire est le signe d'un don authentique de conteur, que les grands Russes, Pouchkine ou Tourguéniev, ont possédé au suprême degré, mais qui se fait rare à notre époque où tout auteur d'un essai philosophique ou d'un poème surréaliste appelle son œuvre « roman ». Aragon a rompu des lances pour défendre la « morale de midinette » ; je pense que Madame Elsa Triolet ne sera pas fâchée que, à propos du *Cheval Blanc*, on plaide la cause du « roman de midinette », celui qui cherche avant tout à nous séduire, à nous passionner pour une trame d'événements, celui qui nous donne — mais avec tellement plus par-dessus le marché — le même genre de satisfaction que la couturière ou la dactylo demandent au feuilleton du *Petit Echo de la Mode*. Depuis trente ans, on a abusé du roman sans intrigue, sans vraie charpente narrative, où ni l'auteur ni le lecteur ne se soucient, au fond, de savoir ce qu'il adviendra des personnages ; peut-être est-ce là une des raisons de la vogue grandissante du roman policier où, au moins, l'on est sûr d'avoir une histoire bien construite, un dénouement, un auteur qui s'efforce de nous intéresser à ses marionnettes. *Mille Regrets, Le Cheval Blanc, Le Destin Personnel,* se lisent avec le même entrain qu'un bon Agatha Christie.

Leur dynamisme ne tient pas seulement au bon agencement de l'histoire : Madame Elsa Triolet a un autre don, plus rare encore : le pouvoir de nous faire voir ses personnages, spécialement les femmes. Je ne connais guère que Colette qui sache au même degré faire surgir devant nous un être féminin, au grand complet, avec la couleur des frisons de sa nuque et l'expression que prend son visage quand elle sombre dans le sommeil. Les héroïnes de Madame Elsa Triolet sont plus vêtues, moins « nature » que celles de Colette ; comme les belles poupées des magasins de luxe, elles nous sont livrées avec leur trousseau. C'est dans les pages de *Vogue* que nous avons rencontré la redingote d'astrakan d'Anabella et son minuscule manchon, ou bien les bottines brodées de corail d'Elisabeth. Mais ces détails ne sont pas grevés

de la temporalité d'une mode : il est trop tôt encore pour se prononcer définitivement, mais peut-être la robe du soir drapée que porte Anabella la première fois qu'elle rencontre Henri Castellat, ou bien les « souliers de bébé » de Dolly, avec leurs bouts carrés et leurs pompons, ont-ils déjà rejoint, au vestiaire intemporel des héroïnes de roman, le déshabillé gris de la princesse de Cadignan, ou la robe blanche, gonflée de vent telle la voilure d'une frégate, avec laquelle Clara Middleton s'avance dans le livre de Meredith. Et ce n'est pas une mince réussite d'avoir ainsi résolu, comme en se jouant, cette difficulté si essentielle du roman : nous offrir des êtres soustraits au temps, qui puissent continuer à vivre indéfiniment dans notre mémoire sans qu'il soit nécessaire tous les dix ans de reconstituer archéologiquement leurs costumes, et qui soient pourtant suffisamment incarnés pour être présents à notre imagination et presque à nos sens.

Ce pouvoir d'évocation est d'autant plus remarquable que la vivacité de l'impression n'est nullement obtenue par l'accumulation des détails, comme elle l'est trop souvent chez Balzac et presque toujours chez Jules Romains. Au contraire : et il en est sur ce point de l'âme des personnages, de leur psychologie, comme de leur apparence physique : elle nous est suggérée plutôt que décrite, au point de nous laisser parfois sur notre faim, de décevoir à peine éveillé le désir d'en savoir davantage sur eux, de mieux comprendre tel de leurs actes qui nous demeure opaque, même après réflexion. L'Elisabeth du *Cheval Blanc* est « un visage qui se présente toujours en profil perdu » ; mais on en pourrait dire autant de son être moral, de celui de Michel et de maint autre personnage (Francine, par exemple, ou même Marina, dont le côté conventionnel de princesse-russe-qui-fait-la-noce demeure si loin d'épuiser la réalité). Une fois la lecture finie, des questions touchant des points capitaux de la psychologie des personnages demeurent pour nous sans réponse. Je ne sais si les romanciers ont, comme les actrices de cinéma une *fan-mail* où on les interroge, non plus sur la couleur de leurs négligés ou la fréquence de leurs shampoings, bref, sur leur vie privée hors de l'écran, mais sur celle de leurs personnages lorsqu'ils sont sortis du roman. Après *Le Cheval Blanc*, on a envie d'écrire à l'auteur pour lui demander, comme font insatiablement les enfants, à la fin d'une histoire : pourquoi Elisabeth a-t-elle quitté Michel ? Pourquoi ne reste-t-elle

pas avec lui quand elle le rencontre en Amérique ? Est-ce qu'elle l'aimait ? Est-ce que Lily a eu vraiment un enfant de Michel, comme le croit Mary ?... « Ces incertitudes ne sont pas dues à une impuissance du romancier à achever ses personnages, elles ne sont pas non plus un procédé d'auteur pour piquer la curiosité ; elles marquent une science spontanée de l'optique particulière au roman, art où les personnages seront d'autant plus vivants, plus authentiques qu'ils nous inviteront à nous poser à leur propos davantage de questions, fatalement vouées à demeurer sans réponse, qu'ils éveilleront mieux en nous cette soif de connaissance touchant les demi-dieux de toute espèce, les êtres aux destinées extraordinaires, à moitié engagés dans l'essence, personnages de romans, héros des mythes, étoiles de l'écran, que les « vies des hommes illustres » ou les magazines de cinéma cherchent à apaiser sans pouvoir jamais la satisfaire. Le roman est un refuge contre l'absurde, mais non pas un remède contre lui : et à cause de cela il doit demeurer ouvert sur l'inconnu, offrir seulement des indications qui guideront notre rêverie vers la transcendance romanesque sans chercher à placer celle-ci toute réalisée sous nos yeux. En me posant au sujet du *Cheval Blanc* toutes les vaines questions dont j'ai cité plus haut quelques-unes, je pensais, par antiphrase, aux héros des *Hommes de Bonne Volonté* où l'auteur sait si bien, d'avance, étancher notre curiosité. La critique la plus grave qu'on puisse faire à Jules Romains, c'est de nous présenter un monde où tout est accessible à l'homme, énumérable, abordable sinon pensable, bref, où tout s'absorbe dans la « nature », y compris le surnaturel, l'occultisme, la mystique. Tout se trouvant trop bien « assimilé » par l'entendement de l'auteur, il ne reste plus le moindre joint par où une signification transcendante pourrait venir au roman. Corrélativement, les personnages de premier plan sont tous achevés, complets, bref « fermés » ; les seuls qui restent ouverts, qui gardent en eux une part de mystère sont les personnages accessoires ; des autres nous avons le droit de tout savoir. Il n'est pas sûr que Madame Elsa Triolet en sache tellement plus que le lecteur sur ses personnages, ni qu'elle soit en mesure de répondre aux indiscrètes questions que le lecteur voudrait poser ; mais Jules Romains pourrait certainement fournir la liste complète des aventures sentimentales de Jallez entre la rupture avec Juliette et la rencontre d'Antonia, elle doit exister quelque part dans

son cerveau de créateur omniscient, sinon dans ses fiches. Même s'il nous a assurés dans une préface qu'il fallait faire une place dans l'image de son livre à « ceux dont on n'entend plus parler », nous savons que cette place leur est chichement mesurée ; ils y ont droit dans la mesure seulement où ils sont des comparses. Au contraire, dans *Le Cheval Blanc*, les personnages principaux — eux surtout — sont « ouverts ». L'unité du roman ne lui est pas intérieure, elle n'est pas immanente à l'intrigue ; elle devra lui venir de plus haut, de ce plan mystérieux où s'achèvent à notre insu les caractères et les destinées d'Elisabeth et de Michel. La signification transcendante du roman n'est d'ailleurs pas très clairement dégagée, et le thème du « cheval blanc » de Michel en est certainement l'un des éléments les plus plus ambigus ; l'essentiel est qu'avec *Le Cheval Blanc* nous nous trouvions en présence d'un « surroman », d'une intrigue orientée vers autre chose qu'elle-même, qui, si satisfaisante, si prenante qu'elle puisse être en tant qu'intrigue, comporte *en plus* une signification, bref une œuvre qui continue la grande voie ouverte par les *Faux-Monnayeurs* et les romans de Malraux.

Comme toute œuvre véritable, *Le Cheval Blanc* échappe à celle qui l'a écrit : cela n'est possible que parce que celle-ci, contrairement à ce qui se produit trop souvent dans la littérature féminine, elle a réussi à en éliminer tous les éléments directement biographiques (1). Il y a dans la vie intérieure de tout écrivain un point crucial : celui où, cessant d'écrire pour satisfaire ses désirs, ses ambitions, se dramatiser à ses propres yeux, bref pour s'exprimer, il parvient à créer une œuvre qui se suffise à elle-même et vaille par soi seule, sans référence à la psychologie de son auteur. Pour qu'un roman soit valable littérairement, pour qu'il soit même une œuvre, et non point une autobiographie plus ou moins psychanalytique ou l'instrument d'une libération intérieure, son auteur doit être passé du plan de l'*expression* à celui de la *réalisation*, avoir trouvé en ce qu'il écrit autre chose que son être psychologique. Or, trop souvent la littérature féminine réussit, de par la nature même du public auquel elle s'adresse, lors même qu'elle ne parvient pas à être une réalisation véritable : rien n'est moins personnel, la plupart du temps, que les désirs ou

(1) C'est d'un mérite analogue qu'elle loue Colette dans son étude de *Confluences*.

les rêveries qu'une femme cherche à satisfaire en lisant ou en écrivant ; le succès d'Ouida ou de Delly, de Florence Barclay ou de Concordia Merrill ne leur vient pas de la force d'affirmation inhérente à leurs personnages... Au lecteur comme à l'auteur, le livre tend le miroir de Narcisse, mais le nom de Narcisse est ici légion, et la banalité des aspirations féminines moyennes garantit le succès de tant de médiocres *best-sellers.* Il arrive que les plus grandes romancières, George Eliot ou Charlotte Brontë, restent partiellement engagées au plan de l'expression, et que parfois, chez elles, la femme réapparaisse malencontreusement derrière l'écrivain ; nous nous ressouvenons brusquement, lorsque l'intrigue de *Jane Eyre* devient par trop invraisemblable, que le livre est écrit par une gouvernante pauvre, laide, humiliée, dédaignée par celui qu'elle aime, et qui s'est raconté cette histoire à elle-même comme compensation à tous ses échecs ; et nous rougissons pour elle et nous en souffrons, d'autant plus que le récit nous avait fait d'elle une amie, comme on rougit devant une confidence embarrassante et qu'on n'avait pas sollicitée, comme on souffre de voir la créature qu'on avait cru différente et forte révéler inconsciemment ses faiblesses. Rien de tel par exemple dans *Les Hauts de Hurle-Vent,* où jamais le visage humain, trop humain d'Emily ne vient s'interposer entre nous et Heathcliff ou Catherine. Or, rien, dans *Le Cheval Blanc* ou dans *Mille Regrets* ne vient provoquer en nous ce mouvement de pudeur et cette désillusion ; nul aveu indirect ne surgit d'entre les lignes, pour nous embarrasser et rompre l'illusion romanesque. Jamais nous ne sommes choqués par ce mélange d'exhibitionnisme et de mythomanie, artistiquement si impur, qui caractérise trop souvent la littérature féminine. L'effacement de l'auteur est même si poussé dans l'œuvre de Madame Elsa Triolet qu'il suggère une remarque assez curieuse : *Bonsoir Thérèse, Mille Regrets, Le Destin Personnel* sont essentiellement des récits de *femme seule* ; nous y entendons le même accent calmement solitaire, heureux de sa solitude, sans orgueil, ni désespoir, qui passe dans les œuvres les plus grandes de la littérature féminine, (celles où précisément les femmes cessent de parler d'elles-mêmes) dans *Une note de musique* de Rosamond Lehmann, dans le *Gaudy Night* de Dorothy Sayers, dans telle page de Colette ou de Margaret Kennedy. Or, les auteurs de ces livres, si solitaires sont, à ce que nous apprend le *Who's who,*

mariées et mères de famille, dûment pourvues de clubs, d'amis et de récréations sociales. On dirait que, chaque fois qu'elle se transfigure par la création littéraire, la femme revêt une personnalité pseudonyme ; quelque peuplée que puisse être sa vie psychologique, elle se retrouve seule avec elle-même. Et elle apparaît alors comme plus fondamentalement solitaire que l'homme, peut-être parce que l'acte de s'arracher de soi pour écrire, lui étant plus difficile, l'emporte plus avant dans ces contrées désolées où l'être ne trouve que soi. Chez les écrivains hommes pour qui la solitude est exaltante, elle est rarement intégrale : chez Morgan il y a l'amour, chez Malraux la fraternité virile. Mais lorsqu'une femme a réussi à trouver le chemin de la citadelle intérieure, elle y reconnaît la contrée natale, dont la présence hantera invisiblement toute son œuvre. Peut-être le roman de la solitude absolue, celle qui est métaphysique et non point psychologique, sera-t-il écrit quelque jour par une femme.

Claude E. MAGNY.

LA PHILOSOPHIE VIVANTE

BACHELARD APPRIVOISE LE RÊVE (1)

Parmi les livres de ces dernières années je ne connais pas de plus curieux, de plus pleins, de plus stimulants, que ceux de Bachelard. Leur variété est étonnante, leur tissu serré, leur pensée mobile et vive, leur style d'un grand écrivain ; ils mettent en cause quantité de problèmes, de techniques, de directions spirituelles, et l'homme par conséquent — et leur auteur. On ne peut échapper à leur prise, à leur emprise, que l'on soit ou non d'accord avec leur auteur ; le désaccord même ne saurait durer avec une pensée qui, à peine proférée, se quitte et se recherche à nouveau, créant la possibilité d'un nouvel accord ou d'un désaccord différent. Ce qui frappe le plus dans la pensée de Bachelard c'est son énergie et sa danse. Energie ! quelle que soit la pensée à exprimer Bachelard affirme, nie, attaque, fonce, va tout de suite aux extrêmes de la certitude, dogmatise et dresse des échafauds. Il ne propose pas, il discute : « C'est votre être, votre raison entière que vous engagez dans la discussion. Car il y a discussion puisque vous affirmez énergiquement ; puisque vous dépensez des forces nerveuses, un peu de votre âme et de votre durée vivantes, c'est que quelque chose ou quelqu'un vous fait obstacle. On vous dément ; vous affirmez ! » (p. 22, D.D.). Et aussi (134, Non) : « Pour que nous ayons quelque garantie d'être du même avis, sur une idée particulière, il faut, pour le moins, que nous n'ayons pas été du même avis. Deux hommes, s'ils veulent s'entendre vraiment, ont dû d'abord se contredire. La vérité est fille de la discussion, non fille de la sympathie. » Il va plus loin ; il parle d'un

(1) Nous écrivons cette chronique à propos des deux derniers livres de Bachelard : *L'Eau et les Rêves* et *L'Air et les Songes*, parus tous les deux chez l'éditeur J. Corti ; ils sont désignés, dans le texte, par les abr. Eau et Air. Pour les autres livres de Bachelard : le *Lautréamont* (paru chez Corti), est désigné par le vocable Lt ; *La Psychanalyse du Feu* (à la N.R.F.) par Feu ; la *Dialectique de la Durée* (chez Boivin), par D. D. ; *La Philosophie du Non* (aux Presses Universitaires) par Non ; et la *Formation de l'Esprit Scientifique*, Contribution à une Psychanalyse de la Connaissance objective (chez Vrin), par Psy.

« platonisme de la violence » (168, Lt), d'une « méchanceté de la raison » (125, Lt), violence et méchanceté qui se dissimulent jusque « dans la vie philosophique, souriante et sereine », puisque aussi bien — Bachelard le reconnaît ! — cette vie ne se peut accomplir qu'en « abjurant la vie ». (146, Lt)

De son énergie, Bachelard est peu économe. Sa pensée est batailleuse, polémique, provocante. Mais c'est là sa *manière d'être,* elle n'est pas fonction de l'objet qu'elle se donne. Quel que soit l'objet, changeât-il et se situât-il aux antipodes du premier, la pensée de Bachelard ne change pas de manière, c'est la même attaque, le même mordant, le même dogmatisme à l'œuvre ; ce qu'elle veut c'est s'emparer de l'objet, quel qu'il soit, en prendre possession, quitte à l'abandonner, sans un regard, par la suite. La *danse* qui, selon moi, est la seconde vertu de la pensée bachelardienne, n'est pas à l'intérieur de cette manière, ce n'est pas la pensée elle-même qui danse. La danse s'institue entre deux pensées, deux livres, deux objets, dans les intervalles ; si jeu il y a ce n'est pas *dans* la pensée mais *entre* les pensées. Si bien que, chaque fois, vous êtes certain d'appréhender une pensée formelle, explicite, entière de Bachelard, mais nullement certain de la pouvoir mettre d'accord avec celle du livre écrit avant, ou après. Hétérogénéité ? sans doute, si l'unité logique et non l'unité dynamique est ce que vous cherchez en un homme ; si vous cherchez en une pensée son résidu, pour y prendre appui, une fois pour toutes, et non la pensée en train de penser, tendue vers un but, toujours lointain, mais toujours présent. Ce but n'est pas, de prime abord, très apparent. Il semble qu'il s'agisse de la recherche d'un savoir communicable (41-42, D.D.) et, parfois, d'un « honneur de penser » (109, D.D.) ; mais le plus souvent il s'agit de l'obtention d'un « système d'obéissance » (95 Lt.), d'une philosophie « de la conscience du repos » (198, Lt.) et, enfin, d'une « bonne conscience » (200, Lt.). Bachelard parle souvent d'une pédagogie ; mais, au fond, à mon avis, ce qu'il veut, d'une volonté sans faille, c'est une thérapeutique. Que ce soit par l'honneur de penser, par la rhytmanalyse, par la dialectique ou par la psychanalyse, peu importe ; de quelque manière qu'il se prenne au réel, ce qu'il veut c'est le *modifier.* C'est qu'il y trouve toujours quelque chose qui « ne va pas » : la pensée a son mal, qui est la vie ; le savoir son mal, qui est la raison, ou le cerveau ; le rêve même a son mal, qui est le cauchemar.

C'est dire que la vérité ne saurait l'apaiser ; elle ne donne ni le repos, ni la bonne conscience. De même que, selon Bachelard, il faut greffer sur la poésie de Lautréamont des « valeurs intellectuelles », il faut greffer ces mêmes valeurs sur la vie et la vérité ; son instinct éthique réclame des « systèmes d'obéissance ».

Au lecteur qui a suivi l'activité de Bachelard, il semblera que j'exagère et m'empresse de donner tout de même, un cadre rigide et moraliste, à une pensée dont je prétendais qu'elle ne saurait se satisfaire d'aucun. Il se peut qu'il ait raison. Sans doute, Bachelard veut *moraliser* la matière, la vie, la vérité, le rêve même, mais c'est peut-être dans l'unique dessein de les débarrasser de leur résidu, en en faisant des fonctions sans support. Et, s'il attaque le plein, le continu bergsonien, c'est qu'il n'y voit que des « identités déguisées », des « illusions de durée ». Si la musique elle-même, à ses yeux, n'est qu'une « perfidie temporelle », c'est qu'elle n'a pas, « à proprement parler, de source première. Son origine... est comme sa continuité... une valeur de composition ». (132, D.D.). Mais, malgré la rationnalité voulue de cette attaque, Bachelard ne demanderait pas mieux, au fond, qu'à croire à l'existence de la continuité. Et c'est parce que, plus tard, il la trouve, ou croit la trouver, enfin (« c'est la pensée du psychisme qui a la continuité de la durée » 291, Air), dans l'imagination métaphorisante, où la métaphore ne *signifie* pas le réel, à l'instar du concept, mais *est* le réel, vraiment vécu que, devenu surbergsonien... Pourtant, on le voit, on le sent désemparé. Et n'a-t-il pas obtenu une *Catharsis* qui, souhaitée comme terme d'une raison, est devenue une anti-raison et une anti-morale, ou plutôt une transcendance, un « au-delà du bien et du mal » ? Bachelard ne nous cache pas ce malaise, puisqu'il parle de soi comme d'un *homo duplex*, d'un être déchiré qui voudrait enseigner le communicable, mais se voit forcé d'enseigner des songes.

A la Sorbonne, le professeur qu'il est, enseigne l'une dans l'autre la philosophie des mathématiques et la « métaphysique » de l'imagination... Il doit dire, à son premier cours (si je m'en tiens à sa pensée *écrite*) : « évitez les obstacles épistémologiques » qui mutilent le Savoir ; et il entend par obstacles épistémologiques la vie, la société, la raison, le cerveau, les « forces élémentaires », (109, Air) la rêverie (83, D.D.) : « de son point de vue, les lignes courbes aux inflexions paresseuses sont des lignes de moindre pensée, de moindre vie spirituelle.

Elles apparaissent à la retombée, quand l'être conscient va retourner à la rêverie, en se laissant envahir et vaincre par les résistances extrêmes ». Il doit dire aussi que. par la pensée : « on parle ce que l'on voit ; on pense ce que l'on parle ; le temps est bien vertical et s'en va tout entier le long de son cours horizontal, portant toutes les durées psychiques du même rythme. Au contraire, *rêver* c'est désengrener les temps superposés ». (114, D.D.)

Mais, dans le second cours, et peut-être aux *mêmes* élèves, il dit : *rêvez* : « L'imagination est une des formes de l'audace humaine » (113, Air). « Nous rêvons ou nous pensons. *Puissions-nous toujours imaginer !* » (128, Air). Situation dramatique ! L'homme même qui nous proposait de nous guérir du rêve (83, D.D.), nous propose à présent la méthode Desoille : la guérison par les images. (130, Air).

L'homme qui avait écrit : « Quand on a conduit soigneusement la *polémique de la précaution*, on se sent à l'abri des accidents » (73, D.D.) reprochait, cependant. dans le même livre, à Bergson, de n'avoir pas abordé l'essence « du risque pour le risque... le risque absolu et total, le risque sans but et sans raison... (et le) vertige qui nous attire vers le danger, vers la nouveauté, vers la mort, vers le néant » (14, D.D.). Il nous a dit que les lignes courbes aux inflexions paresseuses étaient des lignes de *moindre pensée* ; et cependant : « puissions-nous toujours imaginer ! » Sans doute, Bachelard est assez adroit pour concilier ces contradictions et les proclamer apparentes ; il nous dira qu'il n'entend pas la même chose par rêve, image et imagination. Quand il aura débouché dans l'Absurde, il ne s'écriera pas moins, persuadé de l'avoir dompté : « Alors, l'Absurde a une loi ». (128, Air).

C'est qu'en effet, il n'acceptera pas le rêve, ni l'imagination, ni l'absurde, avant de les avoir soumis à des *lois*. Il leur refuse toute objectivité externe, il ne leur consent qu'une réalité psychique, ce sont des à-priori psychiques. Il n'acceptera rêve, imagination, absurde que détachés de tous liens avec la vie et les « pauvres continuités des instincts », il les purgera de toute matière et les rendra à leur parfaite autonomie. Mais il demeure toujours qu'il y a loin de la pensée pure qui veut *quantifier* le cosmos à une pensée pour laquelle le cosmos se résout en pure *qualité* ; il y a loin d'un à-priori saisi dans un concept et un à-priori *vécu* dans une image.

Je ne me propose pas, ici, de concilier les contradictions de la pensée bachelardienne ; je ne me propose même pas de les lui reprocher ; une envie me prend de l'en féliciter. C'est grâce à ses contradictions, à ses sauts, à sa disponibilité, à sa danse, que cette pensée est susceptible d'appréhender une réalité mouvante et riche, de maintenir des rapports, incertains sans doute, mais des rapports tout de même, avec ce qu'on peut appeler l'être. Nous avons écrit autrefois que « le faux est ontologiquement plus riche que le vrai » (Faux-Traité d'Esthétique) ; nous aurions mauvaise grâce de l'oublier. Ce que je voudrais dire, plutôt, c'est l'étrange aventure qui a porté Bachelard d'un extrême à l'autre de l'univers spirituel et qui a fait de lui, un convertisseur converti. Ce n'est, à tout prendre, que l'histoire du moine Paphnuce dans Thaïs ; mais, si cette histoire est banale dans le monde des sens, elle est singulièrement rare dans celui de l'esprit. Le monde intellectuel est un paysage où personne n'a jamais converti personne et soi-même moins que tout autre. C'est, en général — pour parler comme Bachelard — le complexe de Thésée qui anime l'instinct intellectuel ; l'aventure se termine, d'habitude, par le massacre du Minotaure, ou (mais c'est bien rare) par la perte de l'audacieux. De la « discussion », jamais, aucune vérité n'a surgi.

Le lecteur de Bachelard n'a jamais été, par ailleurs, dupe du mot « discussion » ; on peut discuter, sans doute, avec un adversaire de bonne foi (si on le trouve) ; mais peut-on, doit-on discuter avec les « obstacles épistémologiques » ? Discute-t-on avec la « moindre pensée », avec la pensée paresseuse, voluptueuse ? Ce n'est pas l'auteur de la *Philosophie du non* qui consentira à ce compromis. Aussi est-il parti en guerre, une guerre implacable, non seulement contre les instincts et la vie et la société et la rêverie, (ce qui n'est pas pour étonner), mais aussi contre la raison et le cerveau. Je m'excuse de tant citer, mais le lecteur n'y perdra rien ; et d'autre part, je dois justifier des assertions aussi surprenantes. Donc Bachelard écrivait : « C'est tout l'usage du cerveau qui est mis en question. Désormais le cerveau n'est plus l'instrument adéquat de la pensée scientifique, autant dire que le cerveau est l'*obstacle* de la pensée scientifique. Il faut penser *contre* le cerveau. » (251, Psy). Il n'est pas plus tendre pour la raison : « En somme, la science instruit la raison. La Raison doit obéir à la science, (et, citant Destouches) ...si l'arithmétique se révélait contra-

dictoire, *on réformerait la raison* et l'on garderait intacte l'arithmétique » (144, Non). Après cela, nul ne sera étonné qu'il écrive : « Il faut donc penser *contre* la vie » et, poursuivant cette direction ascétique, (18, Feu) : « Il faut que chacun détruise plus soigneusement encore que ses phobies ses « philies », ses complaisances pour les *intuitions premières* ».

Je n'ai pas à discuter ici ces prodigieuses affirmations qui vues d'un autre angle que le nôtre devraient passer pour de purs enfantillages ; nul lecteur de Bachelard ne peut imaginer que son auteur veuille sérieusement *reformer* la raison pour lui faire accepter le principe de non-contradiction, dont elle est, de l'avis des âges, l'unique vestale ; ni que Bachelard puisse croire, un seul instant, que l'on peut penser contre le cerveau ou encore que la science puisse dicter à la pensée, comme si elle était un *deus ex machina* né hors la pensée et non-contradictoire, par essence. Ce qu'il nous faut retenir n'est pas la validité des propositions bachelardiennes, mais leur direction, leur tendance, leur intensité polémique, leur fidélité à une idée de *salut,* ascétique, qui connaît ses obstacles et les nomme et se propose de les vaincre. C'est pour cette raison que Bachelard se donna une méthode, recourut à une thérapeutique et pensa à la psychanalyse. C'est là que commença son aventure et cela vaut la peine de s'y arrêter.

Je dis bien « aventure », car qui aurait pu soupçonner, quel lecteur de La Formation de l'Esprit Scientifique (Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective) — que ce lecteur se sentît agacé ou comblé par l'analyse — que cette entreprise radicale et presque inhumaine, du rationalisme triomphant, n'était que la voie détournée par laquelle les dieux allaient, peu à peu, amener leur contempteur à reconnaître, à aimer, à chanter même, les obstacles que celui-ci s'était proposé de pourfendre ? Mais le « charme » n'opéra pas tout de suite ; dans ce livre — dont nous avons, en son temps, donné un ample compte rendu dans les Cahiers — l'auteur se sert encore pour combattre les lignes courbes aux inflexions paresseuses, de toutes les armes mises à sa disposition par la technique psychanalytique. Que nous étions loin de soupçonner alors que l'auteur, qui semblait englué à jamais dans les pièges grossiers de la psychanalyse, allait s'en tirer si aisément ! Il semblait alors que l'étude à laquelle Bachelard s'astreignait, des

pré-scientifiques et des alchimistes, ne fît que renforcer l'opinion du critique à leur égard, à savoir qu'elles n'étaient que néant. Pourtant, déjà, Bachelard commençait à y entrevoir une immense imagination à l'œuvre ; et le nouvel obstacle épistémologique qui allait remplacer les complexes freudiens se donnait déjà à lui sous sa forme tetravalente — feu, eau, air, terre — toute la cosmologie des pré-socratiques. Ce fut dans le dessein de purger la science de cette activité fumeuse, que Bachelard entreprit la psychanalyse des quatre éléments. Dans celle qu'il consacra au Feu — la première — il en est encore à vouloir supprimer le feu : « comme la rêverie est impuissance, voici notre but : guérir l'esprit de ses bonheurs, l'arracher au narcissisme que donne l'évidence première, lui donner d'autres assurances que la possession, d'autres forces de conviction que la chaleur de l'enthousiasme, bref des preuves *qui ne seraient pas des flammes* ». (p. 15, Feu). Mais, en fin de livre, il est déjà conquis par la rêverie, par le feu, il nous propose « une chimie de la rêverie... (qui) ...devrait montrer que les métaphores ne sont pas de simples idéalisations qui partent comme des fusées... mais qu'au contraire... » (p. 213, Feu). Désormais, les études suivantes, consacrées à l'eau, à l'air (en attendant celle de la terre) ne porteront plus en sous-titre, le terme de psychanalyse. Bachelard ne veut plus psychanalyser, il n'a plus aucune *envie* d'empêcher l'eau, la terre, le feu, l'air de nous faire rêver et de nous fournir leurs intuitions premières. Et c'est la poésie qui fait son entrée sensationnelle dans l'univers pasteurisé de Bachelard ; non pas, tout de suite, la poésie telle quelle ; dans son remarquable livre sur Lautréamont, il exige encore la « désanimalisation » de cette poésie, il demande le greffe de « valeurs intellectuelles ». Mais enfin, les évidences premières, les intuitions élémentaires, fondamentales cessent d'être des obstacles épistémologiques et deviennent des fonctions irréductibles, vitales, libératrices, de l'esprit pensant.

On le voit, Thésée n'a pas tué le Minotaure, et il n'en a pas été dévoré, loin de là ; il a appris justement que le Minotaure ne dévorait pas, toujours, la pensée du risque pour le risque, du risque sans but et sans raison, et que le vertige qui nous attire vers la nouveauté et le danger ne nous réserve pas, toujours, la mort et le néant. Et déjà Thésée *cause* avec le Minotaure.

Certes, Bachelard est trop philosophe et trop rationaliste pour accepter des évidences premières qui ne se-

raient que des forces occultes, gratuites, capricieuses, arbitraires. Il veut l'Absurde, mais soumis à une Loi. Il veut bien que l'imagination nous donne des évidences premières mais uniquement psychiques ; l'eau, la terre, l'air, le feu auront une réalité, mais imaginaire ; ce sont des fonctions certes, mais des fonctions d'irréalité. Le cosmos de la rêverie n'est plus une ligne courbe, paresseuse, de moindre pensée, il est riche de toute la pensée de l'homme ; mais il ne nous vient pas du dehors, il ne porte pas sur le dehors, il n'a pas d'objet, il est uniquement un monde d'à-priori selon lesquels nous pensons le monde *sur le mode du rêve*. Bref, le Minotaure a une existence réelle, mais purement psychique ; il ne saurait porter ombrage à la pensée scientifique. A l'idéalisme de la pensée pure, kantien, vient se joindre un autre idéalisme — celui de l'imagination ; tout comme chez ses précurseurs, il n'y a pas de peur, de monstre, de terreur, de chute ; ils ne sont réels que pour l'Imagination. L'idéalisme de Bachelard nous propose de nouvelles catégories. Il dit que :

> le rêve est avant la réalité
> le cauchemar avant le drame
> la terreur avant le monstre
> la nausée avant la chute
> la chute crée l'abîme
> avant que le fantôme ne parle, je lui parle.

L'onirisme *crée* son monde, la poésie l'exprime. Pensée extrêmement séduisante et féconde qui a fourni à Bachelard la matière de ses derniers livres sur la rêverie et la poésie, d'une puissance, d'une beauté de premier ordre. Je ne peux, hélas, pas dire ici tout l'intérêt de sa méthode, tout le fruit de son imagination. A chaque page on rencontre des intuitions originales et des méthodes critiques, que la critique littéraire aurait profit à méditer. Ce sont là prolégomènes d'une esthétique qui, mettant l'accent sur la faculté onirique du poète rêvant selon les quatre éléments, dissimule mal son refus de l'affectif, du discours, de la parole, de la ponctuation qu'il prend, en poésie, pour de simples éléments de sécurité — « la triste sécurité », dit-il. Le type de son univers poétique est la « phrase éluardienne, sans ponctuation », cette même phrase que, dans son esthétique du « lieu commun », Jean Paulhan (Les Fleurs de Tarbes) prend pour type de l'univers poétique qui veut « humilier le langage ». Nous aurons l'occasion, peut-être, de revenir sur ces

deux esthétiques, et voir si la faculté onirique de Bachelard épuise ses effets sur l'image et la métaphore ou si, par contre, elle *onirise* aussi le mot, la syntaxe et le discours qui ne seraient plus, dans ce cas, de purs éléments de sécurité mais à l'instar des lieux communs de Paulhan des réservoirs d'énergie (onirique), un langage dans le langage. Mais, de toute évidence, l'esthétique bachelardienne recherche un absolu que la poésie pût toucher directement, dans une évidence immédiate : elle se situe dans la longue pensée esthétique qui va de Rimbaud aux surréalistes.

Et pourtant, nul absolu ne sera donné à Bachelard ! Impossible, pour lui, de trouver le repos, la bonne conscience. Car de même qu'il y avait, pour la pensée scientifique, des obstacles épistémologiques, Bachelard ne peut qu'il ne découvre, jusque dans le rêve, des obstacles oniriques : « Le cauchemar (disait-il dans un de ses derniers cours, en Sorbonne) c'est le grand mal humain. Le mal vient de nos nuits. Le psychisme *est mal fait*. Il nous faut retrouver la *technique* du sommeil que nous avons perdue ».

Ainsi, dans le nouvel univers que Bachelard s'est donné, dans l'espoir de mettre fin à l'inquiétude métaphysique, au mal, il lui faut encore user de morale, il lui faut continuer sa tâche d'exorciste. Même dans son paradis de la rêverie, il y a un serpent ; le rêve aussi a son péché originel. On ne peut donc pas rêver, avant d'avoir purgé le rêve de la terreur qui crée le monstre, de la nausée qui crée la chute, de la chute qui crée l'abîme ; il y a « duel entre le terrestre et l'aérien ». Et c'est là que, théologien sans le savoir, Bachelard reprend le thème fondamental de la chute et nous propose le salut par la *dévalorisation* de la matière et la *valorisation* de l'aérien ; manichéen, il croit au bien et au mal ; mais, pélagien, il pense qu'il appartient à l'homme et à lui seul, de vaincre le mal. L'homme *peut*. Il peut vaincre l'horizontale par la verticale. Et n'est-il pas l'auteur de la *technique* ? Quoique la poésie fasse moins bon accueil à l'air qu'au feu, à la terre, ou à l'eau, *il faut* qu'elle se décide pour les conduites, « verticales », de l'air. Il nous faut une technique du rêve, une technique de la poésie, une technique encore et toujours. Il faut apprivoiser le rêve.

Il est, certes, des méthodes pour dompter le monstre. Ce n'est pas Bachelard qui sera mangé par le Minotaure, c'est le Minotaure qui sera apprivoisé. Et alors, à nous

le repos, la bonne conscience ! Il n'est que de trouver et de bien appliquer le système d'obéissance dont Bachelard nous a déjà parlé. Après avoir, d'un œil pénétrant, révélé l'instinct d'animal de proie qui court sous la poésie de Lautréamont, il conclut : « Pour nous, le choix est fait. La vie *doit vouloir* la pensée. Le lautréamontisme nous paraît alors comme une force d'expansion à transformer. Il faut greffer sur le lautréamontisme des valeurs intellectuelles. Ces valeurs recevront un mordant, une audace, une prodigalité, bref, *tout ce qu'il faut* pour nous rendre une bonne conscience, une joie d'abstraire, une joie d'être homme ». (199-200, Lt.). Il faut rêver, puissions-nous toujours imaginer ! — mais après avoir greffé des valeurs intellectuelles sur le rêve, après l'avoir désinstinctualisé, désanimalisé, dématérialisé. Il nous faut le rêve *pur*.

Je ne vois pas très bien ce que la pensée scientifique aurait, après cela, à reprocher à Bachelard. Je vois bien, par contre, les difficultés que je pourrais lui soulever. Mais ne serait-ce pas *prématuré* ? Déjà, dans l'Eau et les Rêves, analysant une page de Balzac, Bachelard écrit : « Comment reconnaître plus clairement que la matière *possède une pensée*, une rêverie, et qu'elle *ne se borne pas* à venir penser en nous, rêver en nous, souffrir en nous ? » (232). En effet, comment ne pas le reconnaître ? Mais, si la matière *pense*, il existe donc d'autres choses, hors de nous, qui pensent ? Le monstre serait peut-être avant la terreur, le drame avant le cauchemar, la chute avant la nausée ? Le psychisme ne serait pas une monade fermée, il pourrait s'*ouvrir* à autre chose que soi ? Mais, alors, le voyage n'est pas fini ; adieu, repos et bonne conscience ! nous sommes en un monde où les fonctions d'irréalité portent sur des réalités.

Bachelard n'a, pour l'instant, étudié que la fonction poétique ; mais il reste la fonction mythique. La métaphore est un mythe en réduction, dit-il. Mais le mythe serait-il, pour cela, une métaphore *agrandie* ? Dans une goutte d'eau il y a la mer ; mais la mer est *autre chose*, peut-être, que la somme d'une infinité de gouttes. Et, après tout, est-il si certain que cela, que la goutte d'eau soit l'océan — en réduction ? Les peuples primitifs distinguent bien entre rêve et rêve, entre rêve ordinaire et rêve mythique, entre rêve qui ne mène à rien et rêve qui mène à...

...*A quoi ?* Seule une métaphysique du rêve pourrait tenter de le dire, mais il serait bien prématuré de la demander à Bachelard. Pour l'instant, il s'en tient à un *criticisme* du rêve, ses cours et ses ouvrages ne sont que des prolégomènes à une *critique de l'imagination pure ;* ses quatre éléments ne sont que des cadres purement formels sous les modes desquels l'imagination s'engendre et opère. Mais tout criticisme s'inquiète de notre repos, de notre bonne conscience, de la joie d'abstraire, de la joie d'être un homme ; il s'assure de mille précautions pour nous mettre à l'abri des accidents. Pourtant, Bachelard nous assure aussi que l'imagination est une des formes de l'audace humaine ; il chante le risque pour le risque, le risque sans but et sans raison ; il nous invite à toujours rêver. Est-il imprudent d'attendre encore, de lui, cette métaphysique du rêve, dont il parle ? Il est capable, un jour, après avoir sacrifié la vie à la pensée et d'avoir pensé contre le cerveau, de penser contre le « repos » et contre la « bonne conscience ». Il s'est débarrassé de ses phobies ; il est de ceux qui peuvent se débarrasser, aussi, de leurs « philies ». Bachelard est de ces auteurs qui ne se relisent pas ; il ne se soucie pas de ce qu'il a pensé, mais de ce qu'il est *en train* de penser. Sa pensée est un mouvement dynamique que nul Zénon ne saurait immobiliser ; sa flèche *vole*, Achille rejoint et dépasse la tortue. Son style est de la course. Une imagination prodigieuse le chevauche. Elle crée, elle débloque, elle féconde — c'est un sésame ouvre-toi ; elle soumet à ses métaphores fonctions, rapports, algèbres, de même que métal, eau, flamme ou souffle. Je me propose plus que jamais de suivre Bachelard de près. Il porte en lui un monde d'audace qui ne peut cesser de nous apporter du nouveau.

Benjamin FONDANE.

UNE MAISON, UN UNIVERS

A PROPOS DU DERNIER LIVRE DE MICHEL SEUPHOR

Le dernier ouvrage de Michel Seuphor : *La Maison claire ou les trois faces de la vie attentive* (1), complète une autobiographie précédemment ébauchée dans *Les évasions d'Olivier Trickmansholm* (2), *Douce Province* (3) et aussi dans *Histoires de Grand Dadais* (4). Mais il y ajoute un élément nouveau, déjà visible dans *Le royaume du cœur* (5) : au mouvement succède la stabilité, à l'impersonnalité le « je », à la narration la description (au sens large du terme). Je sais bien que cette prise de conscience, même dans les *Evasions*, supposait un certain recul, l'agencement de tous les chapitres en vue de l'événement unique, avec un « art des préparations » que la vie — ou Dieu — avait soigneusement caché jusque là ; toutes ces étapes, toutes ces évasions, avec les chutes et rechutes inévitables, s'inscrivaient malgré tout dans le temps. *Douce Province* apparaît comme une première tentative, incomplète mais non infructueuse, pour échapper aux lois du temps et de l'espace ; cependant l'Arche est encore ballottée par les vagues ; la reconquête du paradis terrestre est promise, offerte presque, mais le grand apaisement n'est pas encore venu. C'est que le monde est trop proche. Il faudra franchir cette cluse que, dans les Gorges du Tarn, on eût appelée « bout du monde », car la perspective est si trompeuse que les rochers semblent, vus de la maison claire, opposer une « barrière » à la rivière en-deçà, au monde au-delà... En amont, la vallée n'aboutit à rien, à un cirque de montagnes offrant de loin l'aspect d'un paysage lunaire et qu'un effort de l'esprit prive aisément de ses habitants. Combien de mois — ou de lustres — se sont écoulés ici ? Peu importe. L'ap-

(1) Ed. du Livre Français, Lyon 1943.
(2) Aubier, Paris 1939.
(3) Marguerat, Lausanne 1941.
(4) Ed. Ramgal, Thuillies, Belgique 1938.
(5) Corrêa, Paris 1935.

profondissement d'une vie ne se mesure pas au nombre des années. « Qu'il prenne son temps, puisque le temps lui appartient dorénavant... La vie est sur place... la vie est ici. Cueille. Demeure. Garde au chaud. N'évente pas. Décante. » (6) Certes il est bon de courir un peu, comme Olivier, avant trente ans, pour voir le monde, surtout pour se guérir du monde, afin de constater qu'on gaspille ainsi ses forces et que, pour une expérience en profondeur, un arpent de terre vaut un continent. « Je prêche la vie sédentaire » et encore : « Vivre, c'est approfondir. Qui bouge glisse et passe », et cette sublime image : « Creuser son ciel ». L'enracinement ne suffit pas : il y faut aussi la solitude. « Je vais d'instinct où il n'y a personne... D'être nombreux rend l'homme centrifuge. » Encore est-il nécessaire de savoir habiter, c'est-à-dire de façonner soi-même son habitacle, de lui donner au besoin une nouvelle destination contraire à celle du constructeur. Ainsi la maison claire tient à la fois du couvent, de l'église, de l'hôpital, de l'école... « Maison de haut en bas signée de croix. » (7)

Deux mouvements, en somme, se dessinent dans ce livre : l'un, limité, horizontal, à la recherche d'une expérience au dehors, dans un microcosme avec les deux cercles concentriques du voisinage et du bourg, où toute l'humanité se lit en raccourci — comme si l'âme ne se souvenait plus de ses défaites antérieures et qu'un besoin d'union, sans cesse déçu et sans cesse renaissant, la forçât à cette quête de l'humain qui n'est pas seulement intellectuelle et curieuse, mais inspirée par l'amour. Un autre mouvement, vertical celui-là, ascensionnel, ou, si vous voulez, vers les deux abîmes du haut et du bas, et toujours vers la lumière. C'est l'image de la croix : « A tous donc nous étendrons les bras horizontalement pour les mener verticalement à Dieu. » (8) Voici donc les trois faces de la vie attentive, le plan même de l'ouvrage : « Paix en dedans — expérience au dehors, mais défaites — lumière au-dessus. Et tout autour un grand décor de ciel et de montagnes. » (9)

Paix en dedans. Comment conquérir cette paix inté-

---

(6) *Maison claire*, p. 49.
(7) *Maison claire*, chap. I, passim.
(8) *Royaume*, p. 172.
(9) *Maison claire*, p. 37.

rieure ? Il serait trop simple de rayer le monde d'un trait de plume. Certes les couvents jadis offraient un asile à l'art et à l'intelligence aussi bien qu'à la foi, mais Seuphor leur reproche de fouiller aujourd'hui dans les seuls trésors du passé et de ne plus se passionner pour les questions urgentes du cœur. Grand Dadais, dans ses haltes d'itinérant, ne se laissait jamais enchaîner par eux ; « il narguait un peu leur vie facile » ; son âme toute neuve recélait une surabondance de forces qu'il lui fallait prodiguer. Mais, quand vient le moment de se fixer, Seuphor choisit, à égale distance du monde et du cloître, la cellule la plus simple : la famille. Il fait retraite dans la maison claire avec sa femme et son enfant. Il a charge d'âmes. Et ce qui constitue l'originalité de ces pages sur la femme et l'enfant, c'est que tous deux y sont associés à une expérience spirituelle et que l'auteur les entraîne dans son sillage.

Par modestie et par pudeur, puisque son sujet l'obligeait à se présenter lui-même, Seuphor s'est caché derrière un paravent d'humour : c'est « le jeu de je ». Pourtant, ce n'est pas par caprice qu'il se rend insaisissable, en se réfugiant dans les fantaisies verbales les plus modernes. Il trouve là le moyen d'éluder, et d'expliquer à la fois, un problème plus grave : quand bien même il se livrerait à nous entièrement, ses confidences (c'est le procès de toute la littérature de l'aveu) ne nous révéleraient que le « je », c'est-à-dire un pseudonyme, le résultat d'un portrait écrit, capable seulement de fixer par des lignes épaissies et immuables ce qui est essentiellement mouvant, et de défigurer ainsi le moi profond plus que ne le ferait quelque autre de ses manifestations. Cependant, en traçant un portrait de ce genre, nous nous trahissons par la facture, par la manière, plus que par le résultat, et c'est par ce biais que l'on peut saisir quelque chose de l'auteur.

Donc, sous cette dispersion feinte, tout est concentration : l'auteur-muse, mais c'est pour mieux conduire son travail à sa guise, selon les caprices apparents de l'inspiration. « Qu'y a-t-il donc de plus important dans la vie que de ne rien faire ?... Moi, j'ai décidé de *chercher d'abord le Royaume de Dieu et sa justice*... Je me fore et perfore. » (10) Pourquoi cet ouvrage est-il à la fois si

---

(10) *Maison claire*, p. 55.

proche et si éloigné de Montaigne ? Parce que la charité réchauffe ce qui ne serait sans elle qu'une froide et égoïste curiosité. Elle irradie dans ce livre et le thème d'union est suggéré presque à chaque ligne. « J'accueille et je repousse », dit l'auteur au cours d'une énumération de contraires et, comme il s'est laissé prendre au jeu, bien vite il rectifie : jamais il n'a rien repoussé. S'il se crée quelquefois, par maladresse, des ennemis à cause de l'explosif dangereux qu'il manie : le mot (et le mot au service d'une cause qui n'admet aucun compromis), cette désunion est compensée par la pointe qu'il lance vers l'avenir : « Un écho dans le temps », c'est-à-dire un miraculeux élargissement des unions possibles.

Irrésistiblement cet ouvrage évoque la plénitude de notre XVI[e] siècle. A cause de la verdeur du langage et de son adaptation au « discours » le plus divers. L'unité de discipline ne s'est pas encore substituée à l'unité d'harmonie ; la nature y est absorbée, mais nulle part violentée ni mutilée. La diversité et l'embroussaillement de la vie n'ont pas été encore analysés et desséchés par la froide intelligence. Et, en pleines *guerres de religion*, il s'agit d'une retraite au fond d'une « librairie » riche de sa seule substance, avec ses rayons épais de trois doigts que l'auteur a façonnés lui-même. Le lecteur ne s'étonne plus que Rabelais et Montaigne soient si souvent cités ; ce n'est point par hasard qu'une « parenthèse pour un éloge stultitiae » s'ouvre sur une invocation à Rabelais. Quand la France a presque renié son passé, elle n'a pas osé toucher à ce maître du rire. Etait-ce respect, ou crainte de déchaîner le monstre ? « Cependant aucun écrivain, ajoute Seuphor, ne me paraît plus nécessaire à la France d'aujourd'hui que celui qui seul peut réapprendre à rire et redonner un peu de bon sang à un peuple devenu maussade à force de se quereller ». (11) Un Courteline est triste, d'une tristesse mesquine, à la mesure de ses petits bureaucrates et de ses petits bourgeois. On a cru que la truculence suffisait à définir Rabelais ; on a retranché de lui l'optimisme, la confiance irraisonnée en la vie, et cela nous a donné des voyages attristants au bout de la nuit, dans un tunnel qui ne débouche jamais sur la lumière...

Le chapitre « Livres » est l'un des plus denses. Le

(11) *Maison claire*, p. 111.

classicisme de Seuphor s'y affirme. Non pas un classicisme figé, adoptant les idées comme des objets de musée et comme un héritage indiscuté. Mais un classicisme « retrouvé », vivant, confirmé par l'expérience d'un homme et ajoutant une chance de plus à ce prodigieux calcul des probabilités. « Autrefois je haïssais les livres par jalousie d'une originalité que je croyais avoir, d'un cas que je prétendais être. » Cependant l'imitation, au sens classique du mot, prépare et étaie l'originalité : « Il faut avoir oublié les livres mais après les avoir lus tous... Cette magnifique liberté de ne rien devoir à personne s'apprend en devant tout aux livres. » Ce sont les réactifs grâce auxquels la personnalité se forme et, à la limite, l'originalité est absurde qui prétend tout recréer *ex nihilo*. D'ailleurs « les thèmes sont peu nombreux, les thèmes sont toujours les mêmes. Tant pis ! il faut y recourir. » Il suffira de les aimer et de les enrichir. « La même balle... mais on la place mieux. »

Les livres ainsi assimilés appartiennent, au même titre que l'habitacle, la femme et l'enfant, à cet univers intérieur, tout pacifique. « Le règne des pacifiques », c'est celui de Rabelais et Montaigne sauvegardant la pensée en des époques troublées, car « il y a divorce entre les livres et tout ce qui fait violence à l'homme. » (12)

Expérience au dehors, mais défaites. Il est impossible cependant de s'isoler tout à fait. D'abord, parce que, matériellement, le monde s'insinue en nous. « Bouche les trous, mastique les fissures : tu trouveras le monde installé en toi-même, parfaitement à l'aise, comme un vieux propriétaire qu'il est. » Ensuite — c'est le mouvement inverse — parce que tout homme digne de ce nom se sent « poussé vers son complément par une sorte de générosité première ». Seuphor semble d'abord relever le défi ; il est « un prospecteur curieux d'humanité » et sa curiosité le perdra. Ou plutôt, pour le besoin de la démonstration, il feint d'oublier qu'il avait trouvé, ici, un refuge. Il est déjà monté sur la colline, mais il refait l'expérience avec son lecteur, pour son lecteur, sans que celui-ci s'en doute. Voici même rendue possible une union inespérée : il avait fui ces êtres compliqués que sont les habitants des grandes villes, et c'est parmi eux pourtant que se recruteront ses lecteurs ; il souhaite

(12) *Maison claire*, chap. V, passim.

maintenant cette communion de pensée avec une société élargie et le fait qu'il prend la plume dément quelque peu sa retraite. Il est vrai que les liens matériels sont rompus : la communion devient idéale, sans les mille heurts du coudoiement. En revanche, ces provinciaux auxquels il accordait le préjugé favorable — tout citadin ne porte-t-il pas dans son cœur quelques-uns des mythes de Rousseau ? — le déçoivent d'autant plus. Le seul avantage, c'est que ces « protozoaires » se laissent aisément examiner au microscope. Les habitants de la petite ville ont tissé un tel réseau de médisance qu'ils sont pris à leur piège. Ils souffrent aussi d'une maladie bizarre : la flacherie, la maladie du ver à soie ! C'est, chez l'homme, inconsistance morale. Pour échapper à ce désarroi, Seuphor espérait se réfugier dans la paroisse, car, comme il nous l'explique, la famille n'épuise pas l'activité de l'homme et d'autre part celui-ci court à sa perte s'il demeure isolé pour affronter le monde. Or la paroisse a failli à sa mission ; la meilleure preuve, c'est que, malgré leur « éminente dignité », les pauvres en sont exclus. Il ne reste qu'une caricature de la paroisse, une association pour la défense des intérêts d'une caste ! Seuphor fustige cette bourgeoisie et la « galerie des portraits » ne manque pas de pittoresque. Qu'on sache seulement que l'auteur apporte là un témoignage et que, par probité, il s'est interdit de modifier le portrait ou de créer un dépaysement factice. La vérité, c'est que sa réponse n'est nullement un parti-pris de dénigrement, ni une forme supérieure de médisance, ni même une revanche de l'esprit ; c'est presque une déception amoureuse, l'union compromise, la tristesse en présence de ce rétrécissement du champ de l'humain auquel, spontanément, il donnait le meilleur de lui-même. Et il reçoit des coups ! C'est avec cette monnaie que le monde paie les actes de pur amour. Songez au tragique dénouement des *Histoires de Grand Dadais*. En ceci consiste la servitude apparente — et la grandeur — de la sainteté, qu'elle ne peut ni n'ose ni ne veut avoir raison contre le monde. Son triomphe n'éclate qu'aux esprits et aux cœurs. Les défaites de Grand Dadais étaient encore, de ce point de vue, significatives. La conséquence, c'est un repliement sur soi. « Sachons surtout, si nous avons l'âme d'un lutteur, que ce qui est au dehors se trouve aussi au dedans. C'est pourquoi le monde n'est jamais mieux vaincu que lorsqu'on s'est

vaincu soi-même. Au demeurant, ce n'est vraiment qu'en soi-même que l'on peut vaincre le monde et trouver la paix. Dehors tout est défaite, et il faut fuir un jour quand même ou n'être plus. N'être plus qu'une chose mangée et digérée par le monde. » (13)

Lumière au-dessus. L'auteur nous exhorte donc à fuir ce monde définitivement et à monter sur la colline afin d'y saisir — c'est le but même de son livre — « ce moment de contact entre ce qui est et ce qui passe, ce fugitif effleurement du mystère. » Le mouvement contradictoire du monde, qui nous repousse et nous attire en même temps, est interprété cette fois métaphysiquement. « Ce rejet ne serait-il pas plutôt le signe d'une aspiration étrangère au monde ? » (14) Ce que nous prenions pour un mouvement négatif devient un mouvement positif.

L'Intelligence et l'Art représentent alors deux sommets sur cette route des crêtes qui conduit au point culminant : l'Absolu. C'est qu'une conversion ne renie pas tout des choses du monde. Plus simplement, elle projette un éclairage nouveau, redistribue les ombres et les lumières ou affecte désormais certaines valeurs d'un signe positif qui les transforme entièrement. Aussi Seuphor dit-il qu'il renonce au monde, « mais non à l'art ni à l'intelligence » (15). Le meilleur moyen de les sauvegarder, c'est de réconcilier l'intelligence et le cœur. Dieu se révèle « à l'intelligence ouverte — ouverte par le cœur vivifiant. » (16)

Seule est blâmable l'intelligence qui s'adore en souvenir du monde, l'intelligence luciférienne, glaciale lumière cérébrale, « froideur du chiffre qui fait honte à la mathématique infuse de l'amour. » (17) Mais, du moment qu'elle dépouille son orgueil de créatrice rivale de Dieu et que la charité l'inspire, elle rentre dans la grande harmonie. Ni timide, ni orgueilleuse. A sa juste place.

Nous ne nierons pas d'autre part que l'intelligence soit faible ; mais Dieu l'a maintenant réhabilitée et elle

(13) *Maison claire,* p. 150.
(14) *Maison claire,* p. 237.
(15) *Maison claire,* p. 255.
(16) *Grand Dadais,* p. 252.
(17) *Royaume,* p. 17.

ne sera pas délibérément méprisée, même si elle ne doit appréhender la vérité qu'après de nombreux méandres, qui ne sont autres, sur un plan plus élevé, que les « longueurs » dont nous parlait précédemment l'auteur. Ce sont les tâtonnements d'une pensée discursive plus lente que l'intuition, mais capable parfois de la rejoindre ou de la doubler. Et existe-t-il vraiment, en ce monde, d'autre intuition que la soudaine illumination de la Grâce ? Ces méandres « ne sont-ils pas le discours même, la vie actuelle de l'Esprit immanent, l'éternelle évolution du Verbe autour de l'Etre immuable ? » (18) La chasse vaut mieux que la prise, avait dit Montaigne. Seuphor élargit singulièrement cette idée, lorsqu'il écrit : « Ici-bas le chemin est plus éloquent que l'aboutissement. » (19)

Les mêmes remarques valent pour l'art. C'est « le plus sûr refuge de la colline » ; tout près du ciel, sans jamais violenter la nature, il promet la joie encore douce des premiers contreforts de la montagne. C'est l'art, ne l'oublions pas, qui a conduit Seuphor à la religion. C'était une façon incomplète et humaine, mais déjà une façon de quêter l'Absolu. Du jour où l'auteur a découvert le Chemin, il n'a pas méprisé les sentiers qui lui en permirent l'approche. Mieux encore, il a projeté sur eux, du belvédère de la foi, une lumière nouvelle. Personne ne contestera la gratuité de l'art. Mais, si nous brisons tout lien avec le modèle, il est à craindre que la Beauté ne s'érige à son tour en absolu, ne s'éprenne d'elle-même et ne crée un narcissime de l'art. Comment y remédier ? en précisant les rapports de la beauté et de la vérité : « Une chose est belle parce que vraie, et non vraie parce que belle ». (20) Nous ne risquons pas de retomber dans l'utilitarisme, puisqu'il s'agit de l'unique Vérité, celle qui a modifié les valeurs de la Beauté elle-même. « Il faut que l'œuvre d'art soit pour le bien (et non pas pour elle-même), que l'art nous mène à Dieu, qu'il soit lui-même, à cause de sa si grande puissance sur notre esprit et sur nos sentiments, l'arme principale dans notre lutte pour Dieu, pour le règne de Dieu en ce monde, et qu'il soit en même temps le principal

(18) *Maison claire*, p. 256.

(19) *Maison claire*, p. 104.

(20) *Royaume*, p. 177.

instrument capable de nous retenir auprès des choses de Dieu qui ne sont pas de ce monde. » (21)

Un chapitre, « Le Chemin », résume cette troisième partie et forme à lui seul un chef-d'œuvre. Il rappelle l'Ommegang, la procession populaire de Furnes qui tous les ans prête aux témoins de la Passion du Christ les traits des habitants de la vieille ville — ou encore ces crucifiements où le peintre habille les personnages selon la mode de son époque, sans oublier le portrait du donateur, pieusement agenouillé dans un coin. Tel qu'il est, cependant, ce chapitre ne rompt-il pas l'unité d'un ouvrage déjà dépourvu de plan rigoureux, en superposant brutalement la fiction au réalisme ? Mais le contraste même sert les intentions de l'auteur. L'unité est interne. Elle n'est pas masquée par la variété du ton, elle s'explique même par elle et surtout elle se fonde sur de subtiles correspondances ou oppositions, chargées de sens, entre les deux premières parties et la troisième. En un mot, ce qui était vrai psychologiquement, se trouve confirmé ici métaphysiquement. Par exemple, à propos de la nature. Jamais elle n'est décrite pour ses propres attraits. Le vallon de La Nadie est splendide mais sa contemplation ne détourne pas l'esprit de *la seule chose nécessaire*. Sur le plan psychologique, il suffisait, grâce à son enchantement, de monter sur la colline pour que les mesquines querelles se fondent, avec l'éloignement, dans la beauté de l'ensemble. Maintenant l'exhortation se fait pressante et la démarche de l'esprit est visible qui interprète cela métaphysiquement : « Monte... il faut que les hommes deviennent lointains, minuscules... il faut que tu deviennes haut placé, toisé par Dieu. » (22) De la même façon, les personnages du bourg réapparaissent pour venir chercher au pied de la Croix leur condamnation ou leur absolution. C'est ainsi que les pauvres, seuls, pressentent la grandeur de la scène et sont admis de plain-pied à la révélation du mystère. Le Dr Gondran, au contraire, symbolise la faible sagesse de ce monde dans l'ordre de l'esprit. Aussi a-t-il raison seulement contre Driolle, contre l'ordre de la chair ; cet homme, accessible à une forme presque politique de la pitié, demeure donc étranger à l'ordre de la

(21) *Royaume*, p. 183.
(22) *Maison claire*, p. 234.

charité et il ne lui est permis de jeter qu'un regard indifférent vers la croix. Une ironie attristée et comme honteuse de son triomphe souligne ces contradictions sur lesquelles se joue le salut de l'humanité. Le Christ est donc sacrifié au nom du catholicisme ! L'esprit meurt pour que la lettre subsiste. La pauvre sagesse humaine s'acharne à se détruire elle-même et l'abbé Cervelin prétend que ce crucifié ne laissera aucune trace, parce qu'il n'a rien écrit. D'avance, il nie le miracle de la tradition orale. Il hausse le ton. C'est inutile, réplique Seuphor, « on entend même ce que pensent les gens. On l'entendra un jour jusqu'à l'autre extrémité de la terre. » L'auteur, pour ne pas encourir le péché d'orgueil, ménage son reniement : « Je suis lâche suffisamment », avoue-t-il. Il n'ose pas braver l'impopularité ni crier son indignation. C'est qu'« il y a un conformiste caché en tout homme », prêt à donner raison au Monde contre Dieu. (23)

Et voici l'idée qui domine le chapitre : si le Christ réapparaissait, nous commettrions la même erreur, incapables de le reconnaître parce que nous l'examinerions avec les yeux de la chair, parce qu'il se présenterait à nous sous une forme imprévisible, paradoxale, et nous le crucifierions sur la colline. Seuphor redescend, ébloui d'avoir contemplé Dieu et raffermi par cette « présence ». L'unité une fois conquise, il peut se replonger sans risque dans la multiplicité. Tu auras « ce fugitif effleurement du mystère » — la Grâce. Tu pourras alors « redescendre, ou descendre en toi-même, y retrouver les hommes — mieux. » (24)

Tel est le nouvel ouvrage de Michel Seuphor. Les critiques auront quelque peine à l'étiqueter. Non un livre, mais une méthode de vivre, un moyen d'accéder à la présence, ne fût-ce que l'espace d'un éclair, si la Grâce daigne nous visiter sur la colline. Or une vie ne se détache pas de celui qui la vit et Seuphor éprouve quelque difficulté à définir son livre : « J'ai voulu vivre en écrivant, écrire en vivant... C'est pourquoi ce livre n'est ni un roman, ni un récit, ni une confession, ni un poème, ni même un livre de chevet : c'est, s'il vous

(23) *Maison claire*, chap. XVI, passim.

(24) *Maison claire*, p. 234.

plaît, lecteur, un homme sensible, votre semblable, et des reflets dans l'eau des yeux... » (25)

Pourquoi Seuphor cède-t-il à son inspiration ? D'abord, il écrit pour se justifier à ses propres yeux, pour fixer quelque chose dans cet éternel écoulement, parfois désordonné, de la pensée. Puis ce message qu'il porte en lui l'oppresse, il doit obéir à cette force et le communiquer aux hommes. Il ne sera que le truchement ou le canal de la Vérité.

« Ecrire pour être aimé.

Mais n'être aimé que pour *la Chose* que l'on aime.

Et n'être tous qu'un seul, une seule humanité, à la lumière de *Ce* qu'il faut aimer, qui seul est juste. » (26)

L'ouvrage en effet se propose une sorte de prosélytisme. Il invite le lecteur à chercher par les mêmes voies une confrontation avec l'Absolu. C'est un guide, incomplet, elliptique, comme tous les guides, et qui ne nous dispense pas d'improviser ni même de recréer pour nous, entièrement, à notre manière, le voyage. C'est le moyen par lequel ce livre — transposition incomplète du « moi » dans le registre du « je » — peut éveiller une résonance dans les profondeurs des autres « moi » qui, sans la charité, demeureraient d'inaccessibles monades.

C'est donc une invitation aux noces de l'esprit, là-haut sur la colline. Nous découvrirons encore assez facilement le sentier qui conduit à la maison claire. Capricieux et moqueur, il naît à l'endroit même où ruisseau et chemin creux se disputent — ce qui complique étrangement le carrefour. Nous visiterons l'accueillante maison claire, sans porte ni serrure. Maison de verre, dirions-nous, si cette image ne chassait immédiatement l'idée de l'intimité et du mystère. Bientôt nous pressentirons la colline. « Monte à la colline », répète la voix...

André-Georges FABRE.

---

(25) *Maison claire*, p. 120.

(26) *Royaume*, p. 29.

LA POÉSIE

TENTER DE VIVRE, par *Yanette Delétang-Tardif*. (Denoël).

« *Une femme appartenait à la rivière. Elle avait oublié le mot qui signifie : mort ; elle disait : l'eau. La lumière s'étonnait autour d'elle* ». Nulle épigraphe mieux que celle-ci, cueillie dans un poème en prose de Yanette Delétang-Tardif, ne me paraît exprimer avec autant de bonheur ce lyrisme tout de transparence et de fluidité. A parcourir ce recueil, le plus important qu'elle ait publié depuis *Confidences des îles*, on découvre chez Yanette Delétang-Tardif une unité de ton qui se décelait mal dans ces plaquettes, sans doute charmantes, mais qui à être lues séparément, et à des intervalles plus ou moins espacés, dispersaient l'attention plus qu'elles ne la sollicitaient. Un amateur de poésie pouvait goûter ces fragments presque toujours exquis mais risquait de les tenir pour des jeux de l'esprit. Sans doute devinait-il quelle passion les animait mais il ne parvenait point à s'y brûler. Il n'en subissait que le charme et en concevait d'ailleurs quelque irritation. Tous ces dons évidents il les croyait dépensés en pure perte ; mille beautés de détail attiraient son attention et bien vite la lassaient. Sous trop de dentelles et de colifichets il distinguait mal un visage d'une grande pureté. Voici que du seul fait d'être réunis, de pouvoir être confrontés, ces textes divers qui ont nom *Briser n'est rien, Presque mortel, Morte en songe, Pressentiment de la rose, Poèmes du Vitrier, La Femme et la Rivière, Ailleurs, L'Autre et l'Ange*, prennent toute leur profondeur, tout leur éclat, assument enfin leur pouvoir proprement rayonnant.

Yanette Delétang-Tardif nous propose avec Thérèse Aubray, et quelques poèmes trop minces encore de Suzette Ramon, une des rares démarches féminines qui aient réussi à se poursuivre avec quelque succès dans le cadre de l'expérience surréaliste, ou plus exactement para-surréaliste. Seule Gisèle Prassinos a donné à vrai dire des textes authentiquement surréalistes, des documents psychologiques. L'expérience qu'elles ont vécue, Thérèse Aubray et Yanette Delétang-Tardif la commentent, l'utilisent, au sens le plus humain et le plus noble du terme. D'instinct elles ne sauraient s'accommoder d'un univers « désinsensibilisé ». Sans doute, fidèles aux exigences de leur génération, évitent-elles de verser dans la sentimentalité, cette sentimentalité que l'on tient sou-

vent, et à tort, pour le caractère essentiel de tout lyrisme féminin, mais elles n'en apportent pas moins à la Poésie de leur époque quelque chose de spécifiquement féminin, une certaine attitude de *passivité* et par là même de réceptivité. Il y a chez toutes deux ce que Thérèse Aubray appelle « l'abandon aux forces » mais tandis que le poète des *Battements* est éminemment une analyste de la passion et rejoint par là une certaine tradition moraliste que tant de femmes illustrèrent en notre littérature, l'auteur de *Tenter de vivre*, si elle connaît les mêmes préoccupations, est au premier chef une artiste consciente de ses moyens, raffinant parfois sur ses propres moyens. Là où Thérèse Aubray tend à une sorte d'écriture classique et au dépouillement Yanette Delétang-Tardif ne répugne pas à l'ornement, le sollicite et retrouve spontanément, issue cette fois des recherches surréalistes, une expression lyrique assez voisine de l'art baroque.

Il est curieux de noter combien l'esthétisme, ou plus exactement la sensibilité de Yanette Delétang-Tardif vont de pair avec la sincérité. Nourrie à la fois de Valéry et d'Eluard, elle a pu faire tel ou tel aveu qui dénote le plus sûr jugement critique. Ceci par exemple qui montre en quoi le poème digne de ce nom, tout en étant document et témoignage dépasse pourtant document et témoignage : « *Etre dur envers sa propre vigilance, parce qu'elle nous abuse en se mettant à la place de l'objet sur lequel elle s'applique. Pourtant le poème n'est pas au prix d'une faiblesse de la conscience. Il ne la dénature que pour mieux intégrer ce qu'elle devient en lui* ». Ainsi l'artifice peut-il être un moyen d'accéder à la sincérité. Il n'est pour le poète d'autre vérité que celle du poème et il le réalise moins qu'il ne se réalise en lui. Prisonnier des cadres chantournés que sculpte ce poète précieux, il y a un miroir de parfaite transparence où parfois écume un nuage, où se dessine dans la buée une figure entre toutes émouvante, notre vrai visage, celui de nos rêves. Ce lyrisme essentiellement volontaire aboutit à l'incantation :

Tout le ciel qui s'éveille était pris dans tes songes,
Il n'en peut plus de t'aimer sans te voir...

....

A l'envers de toutes les vies
La nuit de notre corps grandit
Je vois la main cachée dans la lumière

Lancer un cœur qui traverse ma gorge
Et c'est la forme du ciel dans mon sang
O nulle part.
Que feras-tu de ce fantôme
Entre les bras ? Tous mes pays
Sont à l'avance dans tes yeux.

Attentive, perpétuellement repliée sur elle-même, comme on le dit si justement, mais se déployant, s'épanouissant aussi à peu près comme on respire, telle est cette poésie :

Morte en songe chaque fois
Que ma vie veut naître en moi
....
Dans l'obscur espace de l'amour
Quand le visage est l'âme faite jour
Ceux qui savent ferment les yeux.

La plupart des images de Yanette Delétang-Tardiff, spontanées ou élaborées, ne sont que des reflets de sa vie intérieure, une méditation charnelle et spirituelle à la fois, mais ce ne sont pas des images gratuites, plutôt au contraire des enluminures en marge d'une sorte de livre d'heures dont le texte ne nous est pas toujours livré. Dans les *Poèmes du Vitrier* elle a réussi à cet égard un composé assez instable, un chant jailli du réel, de l'anecdote mais se perdant à nouveau dans les domaines du songe. Il lui arrive aussi d'atteindre à la chanson pure, à un simple jeu de rimes qui suffit à créer du merveilleux :

Etoiles, rubans de bal
De ces noces que rêvais-je ?
C'était le vent matinal,
Voici le galant de neige.

Loup de feuille et de velours
Sur les yeux qui m'ont blessée
Son secret sera l'amour
Où la mort s'est regardée.

Strophes de forme régulière qui constituent en dépit des apparences un abandon voulu à l'automatisme : Les mots ici parlent *pour* le poète, celui-ci n'est plus qu'un médium. En ce sens, comme l'a noté si justement Joë Bousquet, une certaine métrique traditionnelle est le plus sûr garant de la fidélité à l'inspiration. Il est aussi de Yanette Delétang-Tardif des chansons plus élaborées mais qui renouent avec la naïveté des légendes. Ainsi ce « Carnaval céleste » :

Au pays d'amour, un roi vêtu d'or
Chante pour lui seul, les oiseaux l'écoutent,
J'ai perdu ma route.
Dans ses yeux se dresse un cheval sauvage,
Un donjon d'air bleu tremble dans ses mains.
Ni ciel, ni chemins,
Le mur, la forêt sont des fleurs de givre
A devenir fou.
Avec un navire, il fit un violon
Et d'autres secrets.
Mais il joue si loin
Qu'on n'entend rien sur terre,
Seuls l'homme endormi, l'enfant et le loup
Ne l'oublieront plus.

C'est charmant sans plus, un peu paysage d'éventail, mais voilà qui aère heureusement une poésie parfois trop abstraite ou qui se perd dans un « angélisme » assez artificiel. Mais l'artifice n'est qu'apparent dans l'œuvre de Yanette Delétang-Tardif, il lui est sous-jacent, il en est en quelque sorte l'instrument, il n'en constitue pas l'essentiel :

L'ange porte les traits qui percent la distance,
Le même mot désigne un visage et la flèche
Je défaille à ce trait que la beauté me lance
Je connais d'un seul trait ma fuite et ma naissance
Et l'amour d'être un autre en ces bras qui m'achèvent.

L'orage n'a trompé que les amants aveugles
Il n'a menti qu'aux yeux dont l'abîme est le jour
La foudre en plein azur était la grande épreuve
Par laquelle nos dieux mesuraient notre amour
Il reste ces débris où l'ange nous manœuvre.

Là sont les traits de feu dont sa chair nous menace
La nuit, le jour, la nuit, tout ce temps qui se perd
Sous les atours légers d'une adorable face
Où notre vie sans nous va chercher son enfer
Comme un vaisseau perdu semble peupler la mer.

Il y a là quelques accents de pure beauté. On y devine l'aveu d'un poète qui mesure les limites, l'abîme qui se creuse entre le jeu des images, des mots et l'insaisissable réalité, tout le secret de ce lyrisme insatisfaisant mais aussi insatisfait, tout le drame intérieur qui se joue « sous les atours légers d'une adorable face ». Il y a de la noblesse jusque dans sa préciosité, jusque dans son afféterie. C'est maintenir des produits d'extrême civilisation

dans un temps où cette civilisation est menacée. C'est en tout cas une attitude infiniment élégante, et dans la Jeune Poésie elle est à peu près seule, avec Roger Lannes, à ne s'en être point départie.

Léon-Gabriel GROS.

SIGNES, par *René Tavernier*. (Confluences).

On peut être sensible aux imperfections de la poésie de René Tavernier et l'en aimer davantage car elle ne pèche point par orgueil et ignore la dissimulation ou la rouerie. Quelques-uns des textes ici réunis, notamment la série intitulée *Romances* qui date vraisemblablement d'avant-guerre, illustrent un retour du sentiment, promettent une musique du cœur dont les accents sont encore voilés mais qui s'épanouiront peut-être. Je ne songe pas à telle image heureuse comme :

Acacias odeurs prenant la tête
Par deux pinces d'une force exquise

mais à l'espoir désabusé (les mots ne sont pas contradictoires) de *Paysages intérieurs*. Un homme se complaît dans la rêverie et en éprouve l'amertume, la vanité :

L'arbre brisé du vent l'alouette
Jetée en plein soleil les ronds dans l'eau muette
La mouette criant sur les ponts embrumés
Voilà ce que j'écris d'une joie inquiète

Le meilleur Tavernier est dans ce ton de confidence voilée. C'est un lyrisme de l'attente où l'angoisse se mue parfois en colère et en mépris :

Mais que puis-je comprendre à ce monde tremblant
Dont j'éprouve encore les sensibles plaisirs
Cendreux et doux ainsi que le sommeil ?
....
Joie des mots mesurés comme d'autres douceurs
Vous m'écœurez
J'aime un chant libre et sauvage qui aille comme un loup
Voler et dévorer au hasard de la chasse

Deux poèmes, celui « *Au Souvenir de Maurice G.* » et *Amour de Paris*, les plus émouvants du recueil, rendent compte d'une blessure sans remède. « *Ecoutant le monde mourir en moi — Et mourant cette agonie du monde* », avoue quelque part Tavernier. Et ailleurs :

Je songe à ce monde tué
Qui m'a rendu semblable à moi
Et si quelque chose peut encore me sauver
Que ce soit son appel et le vôtre
Quelque chose remuant au fond de mon cœur
Et qui appelle ses camarades.

Cette allure d'analyse sentimentale Tavernier est à peu près le seul à la posséder dans la jeune Poésie, le seul du moins à en avoir le courage. Une attitude romantique, (mais toute sincérité ne risque-t-elle pas de paraître telle ?), une langue sans éclat par ce qu'elle tend à la précision, un témoignage sans emphase parce qu'il ne se paie pas de mots, voici à mon sens les caractères distinctifs de Tavernier, et si j'ajoute qu'un recueil comme *Signes* me paraît plutôt le *journal* d'un poète qu'une œuvre poétique, j'aime à penser que l'on verra là non un jugement restrictif mais tout au contraire un éloge.

REFAIRE LA NUIT, par *Jean Rousselot.* (Les Amis de Rochefort).

Il faut savoir gré à Jean Bouhier, le fervent animateur des « Cahiers de l'Ecole de Rochefort », de nous donner une plaquette de Rousselot, car le poète du *Goût du Pain* est un des plus méconnus, des plus authentiques précurseurs du mouvement actuel, un de ceux qui sans renier rien des ambitions du Surréalisme s'efforcèrent en même temps de faire œuvre humaine. Le ton de la voix de Rousselot ne trompe pas :

Il n'y avait que le silence
Derrière chaque mot volé
La route expirait dans les pierres
Entre les murs écroulés

Et pourtant le dernier poète
Tendait l'oreille vers la mer
Et cherchait encor à saisir
L'insaisissable oiseau de la parole

Langage d'un poète qui entend sortir de l'impasse où l'a conduit l'abus de l'introspection :

Quelle partie de moi n'est pas à moi
Peut-être ce que j'aime
....
A-t-il comme les autres un contour une teinte
Notre pays

Si le même voyage nous unit nous sépare
Je prends le parti de la folie
Celui des fleurs de juin
. . . .

Ces deux yeux qui planaient au sommet de mes songes
M'attendront-ils au bout de ce désert étrange
Que mes mains ont creusé sur l'épaule du monde
Et dont j'ai fait mon ciel ma terre et ma prison

J'aimerais pouvoir citer tout au long *Sept souvenirs du Couchant* qui constituent un des sommets de l'œuvre de Rousselot. C'est dans une autre série de poèmes que je trouve toutefois la clé de ce lyrisme :

J'ai dit tout bas mon nom celui de mon amour
Et tandis que venaient sans crainte jusqu'à moi
Des aveux d'autrefois que je croyais perdus
J'ai cru que je n'avais déserté qu'en rêvant
Et qu'avec moi le monde avait dormi longtemps
Mais les hommes fuyaient par dessus les ornières
Les plaies soufrées du ciel se fermaient devant moi
J'avançais je tremblais dans les mêmes rues froides
Où les mêmes drapeaux pendaient dans le brouillard.

Je ne prétends point que de tels vers puissent entraîner une adhésion sans réserve, je dis seulement qu'ils illustrent une certaine manière dont on s'est trop pressé de dire qu'elle était passée de mode. En fait, au même titre que la rhétorique nouvelle ou que la poésie de l'objet, elle représente à la fois la poursuite des recherches modernes et l'adaptation aux exigences du discours. Par là même elle est plus accessible que par le passé mais elle a ce mérite d'être *exigeante* à tous les points de vue. Ce que je dis ici de Rousselot est également vrai de Manoll, de Lacôte, de Guy-René Cadou. Tous par ailleurs ont ceci de commun d'avoir œuvré à proximité de leurs grands aînés, Max Jacob et Pierre Reverdy. Peut-on parler d'une Ecole de la Loire ? Pour le faire je ne sais personne de plus qualifié que Louis Parrot, leur compatriote et leur ami. Dans *Le Poète et son Image* il nous a d'ailleurs donné une esquisse de ce que pourrait être une « Défense et Illustration » de cette poésie ? Après trop de surenchères un tel ouvrage viendrait à son heure.

L.-G. G.

SOUS LE SIGNE D'OCTOBRE, par *Jean Lebrau*. (La Nouvelle Edition).

Cet épais volume, qui renferme beaucoup de poèmes déjà publiés, suffit à faire connaître Jean Lebrau à ceux qui n'auraient pas lu ses précédents recueils. Nous retrouvons avec joie cette poésie née dans nos pays du Midi : Corbières, Montagne Noire, Béarn, à travers tous les mouvements d'une sensibilité formée par eux mais qui sait parfois s'adapter à d'autres atmosphères. Ce sont toujours les mêmes paysages que chantent ces vers où la douceur vient le plus souvent recouvrir un fond d'ardente tristesse : la garrigue âpre avec ses cyprès, ses pins et ses oliviers, les coteaux sévères et désolés, les vignes d'automne aux couleurs violentes, puis le ciel des Pyrénées, les villages frais, les vieux jardins pleins de fleurs, les jeunes filles des vacances dans les parcs, les chemins du soir...

Il y a aussi chez Jean Lebrau une inspiration toute en demi-teintes, apte à saisir le moindre changement du ciel et de la lumière, la plus légère modulation des sentiments, — inspiration qui apparaissait déjà dans les premiers recueils, (qu'on relise « l'adolescente », poème d'une grâce vraiment exquise) et qui semble avoir trouvé son épanouissement dans la série des poèmes parisiens. En des touches légères, le poète a fixé les horizons changeants et les nuances délicates de l'Ile de France. La forme est fluide et extrêmement dépouillée. L'atmosphère ambiante ne pèse plus sur le chant intérieur. Il se dégage de ces poèmes quelque chose de serein et de secret qui paraît être l'expression d'une intimité plus étroite du poète avec ce qui l'entoure : les lointains souvenirs sont apaisés, plus rien ne vient troubler la confidence de l'homme et du paysage.

Qu'elle se serve de mots très colorés, d'images claires et précises pour décrire exactement le réel, ou qu'elle invente un ton plus sobre et plus émouvant, cette poésie rejoint toujours l'humain, l'enfance garde les yeux ouverts derrière le voile des impressions, amour, regret, amertume, résignation, mélancolique espoir, Jean Lebrau a réussi à faire chanter dans les paysages tout ce qui touche le cœur de l'homme ; jusque dans ses tendances les plus objectives, il ne cesse d'obéir à l'ordre émotionnel et atteint la substance même de la poésie.

Après l'accueil chaleureux que les nombreux amis du poète ont fait à son dernier livre de prose, « Au pays qui

te ressemble », nous sommes certains que « Sous le signe d'Octobre » ne peut manquer de rencontrer un vif succès auprès d'un large cercle de lecteurs à qui il est plus spécialement destiné.

Suzanne RAMON.

LES LIVRES

Nouveaux Jalons, par Jean SCHLUMBERGER (Sagittaire).

En 1939, pointait une révolution. L'on a représenté quelquefois ce pays comme affaissé à la veille de la défaite. Indéniablement une partie de la population, comme dans les autres pays du reste, cultivait les plats plaisirs et les plates pensées. Mais depuis longtemps l'on n'avait assisté à un tel grouillement d'idées dans la jeunesse, à un afflux de volontés aussi affirmées de renaissance, en dépit de leur diversité. D'« Esprit » à « Combat », de la « Nouvelle Saison » aux « Nouvelles Lettres », les revues, politiques, littéraires, souvent jumelées, s'étaient multipliées. Quantité de cercles, quantité de mouvements d'« action », naissaient. Une faible partie de ce torrent en puissance fut recueillie après la guerre. Le reste s'abstint, demeura souterrain ou passa les murs.

Il faut avoir le courage — c'est-à-dire la sincérité — d'avouer que 1940 vint compliquer beaucoup la situation des jeunes gens, militants ou écrivains de 1939. Les jeunes militants se montraient jusqu'alors très agressifs, de quelque côté qu'ils fussent, envers ce qu'ils appelaient, d'un mot qui sonne aujourd'hui excessif, le « désordre établi ». La France vaincue, cependant, se trouva identifiée à certaines valeurs que ce « désordre » protégeait mal, bien qu'il les inscrivit sur les frontons de ses édifices, mais qui conditionnaient notre vie. La privation du triptyque en redonna le besoin et le goût. A moins de trahir, comme le firent quelques-uns, il fallut prendre à notre compte, défendre un passé dont nous faisions trop fi naguère.

Les jeunes écrivains, d'autre part, étaient contraints à une attitude parallèle : il est certain qu'en 1939 l'ambition des meilleurs d'entre eux, si nourris qu'ils fussent de Proust, d'André Gide, de François Mauriac, par

exemple, n'était point d'être leurs imitateurs, ni même de se mêler au concert de leurs louangeurs. Une génération forte, en littérature comme ailleurs, marche sur les pieds de la précédente elle fustige les maîtres. C'est ainsi, je pense, que Jean-Paul Sartre éreinta allègrement Mauriac dans la N. R. F. de 1939. 1940 vint inciter à plus de retenue : des médiocres, croyant leur heure arrivée (ils se taillèrent en effet quelques places) déchaînaient de grossières campagnes contre les « mauvais maîtres ». André Gide — l'Histoire le retiendra — devait se taire à Nice. En 1939, les jeunes écrivains discutaient les maîtres, mais comme l'on met en cause Rousseau ou Stendhal : comme des maîtres. En insultant stupidement Proust, Gide, Mauriac, Giraudoux même, en abaissant le débat, on abaissait la France, on s'abaissait soi-même. Contre les mauvais élèves claironnants les bons durent, en 1940, donner de la voix, soutenir les magisters. Situation peu créatrice : le vrai bon élève ne tresse pas de couronnes au maître, il l'interpelle, le critique, secoue vigoureusement, comme dit Alain, l'arbre auquel l'ancien s'accroche, s'apprête à lui succéder.

Dans ces laudations, tant littéraires que politiques, auxquelles obligeaient les temps, il fallait éviter, cependant, un excès de platitude. De plus en plus je crois qu'il n'y a qu'une attitude valable ,valable en tous temps : dire la vérité, toute la vérité. Un mensonge, une demi-vérité vous retombent toujours sur le dos. Ce qui ne veut pas dire que la vérité vous vaudra des louanges ! Mais elle seule permet de bâtir, et c'est être « réaliste » (n'en déplaise aux réalistes de cabinet) que de ne vouloir qu'elle. Dans cette affaire il suffisait de prendre part énergiquement contre des attaques intempestives et excessives, sans aller jusqu'à renier nos anciennes réactions, sans abdiquer notre personnalité. Il est indigne de hurler avec les loups, hurler avec les chiens n'est pas beaucoup plus sain. On doit avouer que tout le monde ne fit pas preuve du même tact, quelques apologies bien intentionnées, mais outrées, faillirent presque donner pignon sur rue aux assauts des médiocres. Tout en défendant le passé, on devait, surtout, prendre garde de ne pas se lier, de ne pas s'identifier en tous points avec lui, essayer d'envisager déjà (pour plus tard) quelque chose de nouveau. L'avenir reniera le misérable présent, tout de même il sera différent, j'espère, de ce qui fut hier.

Le problème se posait autant aux hommes mûrs qu'aux jeunes, et il était peut-être plus délicat pour les premiers, moins enclins, de par leur âge, à la nouveauté. M. Jean Schlumberger, par ses articles du « Figaro », rassemblés dans « Jalons », puis, aujourd'hui, dans « Nouveaux Jalons », s'est placé au premier rang de ceux qui, dans ces trois années, ont mené un combat empreint à la fois de fidélité et de volonté de construire. Défendant ce qu'il fallait défendre, jetant des ponts vers le futur, posant des jalons pour l'après-guerre. La position indépendante et nuancée qu'il occupait bien avant la guerre lui permettait d'entrer dans la lutte sans qu'on pût le soupçonner d'être mû par aucun intérêt ; poussé seulement par son impartialité, son honnêteté et sa conscience meurtrie, mais non résignée, de Français. D'autres ont parlé en son temps de « Jalons », je veux rendre compte aujourd'hui de « Nouveaux Jalons », et l'on me pardonnera si quelquefois, en analysant ces pages, je me laisse aller à glisser ma propre pensée. C'est le premier mérite de pareils ouvrages d'inciter à la réflexion et à la discussion, en un temps où les mots d'ordre font trop souvent la matière des livres et où des exaltés (nous connaissons la source de leur exaltation) voudraient bien nous faire croire que réfléchir est une faiblesse et discuter une trahison.

C'est de cette dernière constatation que part, lui aussi, M. Jean Schlumberger. Il observe une attaque persistante contre l'intelligence et il s'en alarme. « L'intelligence, pourtant, dit-il, apporte dans la résistance une lucidité, dans l'effort une coordination indispensables ». En 1940 Gide répondait à une interview : « gardons notre esprit critique ». Parole qui un jour peut-être devra s'adoucir, mais qui n'en conservera pas moins toujours une valeur : un pays ne peut être grand s'il ne tolère chez lui une critique, s'il n'admet à l'intérieur de lui une opposition. L'intelligence, comme l'écrit J. Schlumberger (p. 83), « maintient dans un pays ce non-conformisme fécond qui n'a rien à voir avec la brouillonne indiscipline et sans lequel il n'y a plus ni originalité, ni différenciation ». Avons-nous même trop aimé les idées ? Ce n'est point sûr. Il faut se méfier des réalistes, des prétendus réalistes. C'est leur succès dans certains milieux, avant-guerre, qui a contribué à notre affaiblissement ou à l'acceptation de notre affaiblissement, ce qui

est la même chose. Ils nous ont découragé des idées, ils ont voulu détacher la patrie de l'idéal, la ramener, pour mieux en ancrer le sentiment dans les esprits du reste, à l'intérêt. Or, comme Jean Schlumberger l'écrit : « la patrie est essentiellement [au contraire] un ensemble de valeurs. A partir du moment où la foi dans cet ensemble de valeurs disparaît, il peut y avoir courage, il peut y avoir dévouement, noblesse personnelle, il n'y a plus de patriotisme absolu. Ce n'est pas pour sauver son beefsteack, mais seulement pour ces grandes ombres, idées, convictions, que l'on consent à se laisser couper en petits morceaux. ». Il ne faut pas croire, du reste, que les idées soient l'apanage de l'intellectuel. Elles font vibrer le peuple lui-même et constituent le fond de ses aspirations. « Tout ce qui est idées générales le passionne », écrit M. Schlumberger, et il conte comment, dans un essai d'université populaire qu'il fit bien avant la mode, il y a trente ans, il eut cette révélation. Elle n'est point tellement étonnante d'ailleurs, si l'on y réfléchit : rien n'est plus direct, rien n'est plus concret que les prétendues idées. Il s'agit de hiérarchie, de liberté, etc..., bref de choses qui touchent, en tous temps, le sort de chacun de nous, si misérable soit-il, et d'autant plus qu'il est misérable. Voudrions-nous qu'un autre en dispose ? N'avons-nous pas chacun notre mot à dire sur elles, que dis-je, notre mot ? Notre expérience, notre cri chacun à apporter ?

Il ne faut donc pas nous renier. Ce qui hier n'était que « le » passé est devenu « notre » passé, par l'épreuve et la force des choses, comme un frère malheureux devient notre frère. L'unité doit être totale contre ce qui nous oppresse, tout sourire à l'adversaire, même justifié d'autre part, ferait de nous un transfuge. Jean Schlumberger rapporte ici (p. 180) deux anecdotes très significatives, qui montrent l'état d'âme que nous devons avoir. « L'une est tirée des *Mémoires* de Mme de Boigne. Celle-ci raconte, avec un peu d'embarras et une sorte de surprise rétrospective devant les sentiments qui furent les siens, un gala d'opéra donné en 1814 pour l'entrée à Paris des souverains alliés. Des jeunes gens étaient venus voiler d'un mouchoir l'aigle qui surmontait la loge impériale. « A la fin du spectacle ces mêmes jeunes gens la brisèrent et l'abattirent à coups de marteau, au bruit de nos vifs applaudissements. J'y pris part comme

les autres gens de mon parti. Cependant je ne puis dire que ce fut en sûreté de conscience, je sentais quelque chose qui me blessait, sans trop savoir le définir. Sans doute ces démonstrations avaient un sous-entendu, c'était la chute de Bonaparte, le retour présumé de nos princes que nous inaugurions. Mais cela n'était pas assez clair. ».

Elle se passe de commentaires. Voici l'autre tirée d'Edgard Quinet : « Le même jour peut-être, dans un village de Saône-et-Loire, le long de la grand'route, d'humbles gens regardaient passer les soldats. La plupart des femmes avaient fui, raconte Edgard Quinet, mais sa mère était demeurée. « A mesure que les cavaliers passèrent sous nos fenêtres, je sentis un brisement de cœur tel que je n'en avais jamais connu. Ma mère pleurait, et Dieu sait que dans ces larmes il n'y avait aucune crainte, ni pour moi, ni pour elle, ni aucun retour personnel, mais le deuil de la France, le sentiment profond de sa chute... Jamais plus nobles larmes ne furent versées qu'à cette heure-là. Car ma mère haïssait mortellement l'Empereur ; et maintenant elle pleurait sur lui aussi bien que sur la France ». Au-dessus des passions mêlées, conclut Schlumberger, « non point toutes inavouables, que suscitait l'effondrement de l'Empire, l'une seulement de ces deux femmes avait encore su trouver dans son cœur une pensée nationale. ».

Se défendre ne suffit point. Il faut encore envisager, dès maintenant, l'avenir. Une véritable révolution sera nécessaire, si nous voulons demeurer un pays fort. Nous n'avons pas à la craindre, puisque, n'en déplaise aux traditionnalistes, notre Histoire est faite de changements profonds, et que les Richelieu, les Louis XIV eux-mêmes ont été, de leur temps, des révolutionnaires. La seule différence, à mon avis du moins, est qu'aujourd'hui le mouvement ne peut partir des mêmes milieux, qui ont perdu leur sève... M. Jean Schlumberger envisage d'abord une sorte de changement moral et littéraire : il a été le témoin de l'opposition Gide-Barrès, de la sincérité et de la discipline, pourrait-on dire, et il voudrait que cette opposition, qui nous a longtemps séparés en deux camps spirituels, s'amenuise, qu'une synthèse soit enfin accomplie. Chacune des tendances, dit-il, avait un aspect excessif. Du côté des « mangeurs de sincérité », si je puis me permettre l'expression, « c'est tout juste,

écrit-il (p. 13), si l'on ne suspectait pas les soldats de la Marne d'avoir gagné leur bataille en croyant fuir vers Paris et les défenseurs de Vaux d'avoir résisté si longtemps pour la seule raison que des complexes d'infériorité les y forçaient ; on crut pouvoir remplacer le courage par un courageux aveu de n'en pas avoir. Ce fut le temps des fameuses « valises vides », des âmes vacantes sans nécessité intérieure, sons conviction. La sincérité fut un moyen de se tromper soi-même sur cette vacuité. On se flatta de lui donner ainsi de la qualité, des titres de noblesse ; et la passion apportée à dénoncer les vertus manquantes parut l'équivalent de ces vertus. En même temps l'on assistait dans les mœurs à l'explosion d'un vivre sa vie qui poussait en tous sens ses revendications contre la discipline de la métaphysique barrésienne ». Sous la plume de Jean Schlumberger ces lignes accusent, naturellement, non point André Gide lui-même, dont l'œuvre est une caution suffisante, mais toute une génération qui parfois sortit de lui, et plus souvent encore se réclama de lui. « Il est temps, dit M. Schlumberger, de réconcilier les deux tendances. La sincérité ne doit pas signifier la complication de la vie ou la jouissance, elle doit être fidélité. ».

Cette synthèse, naturellement, n'aura qu'une existence verbale tant qu'elle ne sera pas « accomplie » socialement. C'est bien ce dont a conscience M. Jean Schlumberger et de nombreuses pages de ce recueil sont consacrées aux questions sociales, disons tout net à *la* question sociale. L'auteur proteste d'abord, courageusement, « contre une solution qui n'en serait pas une devant les transformations profondes dont nous sentons le besoin ». Il serait criminel, dit-il, « de pratiquer la politique du badigeon. ». Il faut un aménagement social hardi et, pour le faire, la classe dirigeante doit commencer par perdre une crainte, celle de l'ouvrier. « Il ne peut y avoir (p. 36) de collaboration sociale, il n'y a que lutte intestine et que guerre larvée là où l'un des deux partenaires a peur de l'autre. ». Il faut, ensuite, faire à l'ouvrier un sort matériel et spirituel plus enviable, lui donner en particulier, plus considérablement et plus sincèrement qu'on ne l'a fait, accès à la culture. M. Schlumberger propose même de substituer à l'ancien triptyque le mot plus bref, mais plus plein, de « justice ». Le progrès de celle-ci devra être notre seule devise et notre première tâche.

On ne peut être en désaccord avec une position aussi noble. J'avoue toutefois que je suis pour ma part à la fois moins et plus optimiste que M. Jean Schlumberger. Moins optimiste, en ce sens que je ne crois pas que le changement puisse venir de la classe favorisée, elle a fait son temps : comme l'écrivait E. Mounier « l'homme bourgeois est à sa fin », il n'est plus capable que de paroles. Cela est regrettable, non seulement parce que (si l'un des camps n'accepte de se suicider) l'opération se fera avec violence (et il est toujours abominable que du sang d'homme coule, fut-il bourgeois) ; mais surtout parce que ces changements ne se font pas avec la rapidité et l'aisance qu'imaginent quelques-uns (sentimentaux ou théoriciens) ; il faudra à la nouvelle société un temps considérable (combien de siècles ne fallut-il pas à la bourgeoisie !) pour arriver à posséder une structure et une culture équilibrées et personnelles.

Mais cette vue même conduit à l'optimisme : elle signifie que l'avenir sera plus beau que le présent, et même que le passé, même que le plus beau du passé. De ces milieux nouvellement émergés surgira une logique, une morale, une sensibilité, une politique et une littérature entièrement originales, inconnues jusqu'ici. Il est vrai que les plus belles fleurs naîtront seulement le jour où ces milieux eux-mêmes, triomphant, « tiendront le pavé », où ils seront installés, embourgeoisés à leur tour en somme ; il est vrai que le temps de la maturation et de l'épanouissement précèdera d'assez peu celui du déclin et de la décadence, et qu'il faudra alors envisager un nouveau et radical bouleversement.

Mais avons-nous à lever les yeux si loin !

Novembre 1943.

Marc BEIGBEDER.

LE PARTI PRIS DES CHOSES, par *Francis Ponge*. (Collection Métamorphoses. Gallimard).

Disserter sur un livre c'est, la plupart du temps, l'abandonner : ou plutôt c'est le traverser pour nous retrouver nous-mêmes, retrouver soit l'idée que nous voudrions imposer de nous, soit notre véritable visage intérieur. Que la plupart des livres puissent nous servir de prétexte à nous justifier (car donner son adhésion à une parole ou la refuser, revient en somme à imposer une certaine façon de juger et même de vivre, qui n'est plus celle de l'auteur mais la nôtre), qu'ils puissent également être des points de départ pour notre imagination, et comme la main qui ouvre la porte aux rêves prisonniers, c'est la preuve qu'ils offrent des creux, des zones de vide dans lesquelles le lecteur peut insérer son propre univers ; que, pour une part, ils n'appartiennent pas au monde de l'œuvre, ce monde créé, qu'ils ne sont pas entièrement cet objet que l'expression devait cristalliser. Zones vacantes qui les laissent disponibles et qui font encore partie de l'innommé, de ce qui n'est pas. Cet inachèvement de l'œuvre est d'ailleurs ce qui à bien des égards nous la rend précieuse, puisque la tendance de l'homme est de profiter de toute vacance pour la remplir de lui, comme les niches vides d'une église, de ses saints favoris. Et, s'il est nécessaire qu'il en soit ainsi pour permettre à notre imagination de nous étendre — ils font office en quelque sorte de soupape — on ne peut dire parfaits, c'est-à-dire achevés des textes qui se laissent si facilement envahir et dépasser. Leur nécessité réside plutôt en nous qu'en eux.

Pour approcher une œuvre aussi significative que *Le Parti Pris des Choses*, il m'a semblé nécessaire de la débarrasser d'abord de ce qu'elle n'était pas. Un texte achevé paraît impénétrable comme un caillou. Mais ce n'est pas un caillou, ou alors ce serait un caillou qui se nommerait car, en réalité, il se laisse pénétrer par les seuls rayons qui émanent de lui. Il est, si l'on peut dire, à la source de lui-même, le langage qui lui a donné naissance étant à la fois sa matière et son explication. Lui et l'examen qu'on fait de lui forment un monde unique, et clos. On pourrait définir le poème : un objet qui se nomme.

Assurément, *Le Parti Pris des Choses* ne peut servir à

nous justifier, de même qu'il n'ouvre pas la porte à l'incertain de la rêverie. Le monde créé par Francis Ponge est un monde sans trou, parce qu'il est au plus haut degré celui de l'expression : celui dans lequel la primauté est accordée au Langage. Impérialisme de la parole puisque la vie supérieure n'est accordée aux êtres — dont la vie brute ou primaire devient le substrat et, en quelque sorte, la raison d'être, qu'une fois qu'ils sont dits. En ce sens, on peut qualifier de mallarméenne la tentative de Francis Ponge et ce n'est pas sans raison que certaines inflexions, un certain ton, font que la prose du *Parti Pris des Choses* est parfois comparable à celle des *Divagations*. Pour les Chinois, et selon l'expression de M. Granet, « désigner les choses, c'est leur donner l'individualité qui les fait être ». Francis Ponge s'attache à désigner un certain nombre d'objets qui, de la pluie au coquillage, du pain, du feu, au bois et au galet, composent l'univers habituel dans lequel se meuvent les hommes, sans penser que cet univers existe. Qu'on ne s'attende pas à un Kaleïdoscope, ni à un album photographique. L'objectivité de Ponge est trop *intense* pour ne pas éviter les pièges impressionniste ou naturaliste. Mais on peut penser aux naturalistes. On a tenté bien souvent de dresser l'inventaire du monde habité. Si le savant sourit aujourd'hui devant Pline, Albert de Bollstadt ou Brunetto Latini, (alors que le poète ou le mythologue y trouvent encore leur compte), si, en revanche, les traités modernes d'Histoire Naturelle sont d'un usage strictement scientifique et ne prétendent en aucune façon faire partie du domaine littéraire, je me demande si le *Parti Pris de Choses* ne constitue pas les premiers articles de ce que j'appellerais un inventaire total, c'est-à-dire tel que chaque objet considéré (et catalogué) soit saisi en même temps dans ses apparences manifestes et dans sa réalité poétique. S'il en est ainsi, on pourrait bien se trouver en face d'une véritable re-création de l'objet, celui-ci amené à la vie supérieure du langage par la seule force de l'exactitude des termes employés : « *Ce sont ces appareils* (les végétaux) *que la pluie rencontre justement d'abord, avant d'atteindre le sol. Ils la reçoivent dans une quantité de petits bols, disposés en foule à tous les niveaux d'une plus ou moins grande profondeur, et qui se déversent les uns dans les autres jusqu'à ceux du degré le plus bas, par qui la terre est enfin directement ramoitie* ». Seulement il s'agit d'une exactitude qui se déve-

loppe, si j'ose dire, sur deux plans. C'est pourquoi l'œuvre de Ponge est essentiellement poétique.

On peut être tenté de la rapprocher de celle de Guillevic, et en effet je ne vois pas, dans la littérature contemporaine, d'autre exemple d'une pareille soumission à l'objet, d'une pareille humilité de l'exprimant devant ce qui est à exprimer. L'art de Ponge et celui de Guillevic agissent d'ailleurs par les mêmes moyens et particulièrement à l'aide d'une concision parfois terrible. Mais Guillevic retrouve dans les choses les forces élémentaires qu'elles ont en réserve, susceptibles d'épouvanter l'homme. Ses armoires, ses chaises, son lait finissent par mal se distinguer des monstres, ou des dieux, et acquièrent une véritable puissance mythique. *Il suffit de...*, dit-il, du geste le plus simple, le plus normal, pour soulever les noirs vols de mouches qui grouillaient sous le cadavre. Et il est d'ailleurs remarquable que Guillevic éprouve le besoin de partir de la chose morte pour aboutir au vivant auquel est insufflé ainsi je ne sais quelle force supplémentaire qui, à proprement parler, fait peur. L'examen de Francis Ponge, au contraire, se passe en pleine lumière. Le mystère reste écarté de l'œuvre que le poète a pour mission d'*interdire au rêve,* comme le voulait Mallarmé ; et la mort, latente, est comme refoulée. Ponge ne fait pas appel aux forces obscures de l'objet. Il l'amène à sa propre conscience claire. Il en est en quelque sorte le moraliste.

« *La colère des escargots est-elle perceptible ? Y en a-t-il des exemples ? Comme elle est sans aucun geste, sans doute se manifeste-t-elle seulement par une sécrétion de bave plus floculente et plus rapide. Cette bave d'orgueil. L'on voit ici que l'expression de leur colère est la même que celle de leur orgueil. Ainsi se rassurent-ils et en imposent-ils au monde d'une façon plus riche, argentée. L'expression de leur colère, comme de leur orgueil, devient brillante en séchant...* »

On voit comment les mots se métamorphosent à l'intérieur même du langage, comment ils s'infléchissent et prennent tous leurs sens à la fois, pour épouser totalement une pensée complète. Même on signalera de brefs passages d'humour. Mais humour est bien vite dit : plutôt prise de contact avec les éléments de dissonance par lesquels se parfait la complexité du monde extérieur, et qui ne

sont là, somme toute, que pour achever de prouver la vérité de ce dernier. Extrême économie des moyens et en même temps, nourriture de l'œuvre par l'œuvre elle-même : c'est à juste titre que Camus a appelé Ponge un classique.

Il est donc naturel que *Parti Pris des Choses* se résolve en même temps en une esthétique et une morale. Ponge écrit : « *...cette coquille* (des escargots), *partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux.*

Et voilà l'exemple qu'ils nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie, — œuvre d'art de leur perfectionnement. Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre. Rien de disproportionné — d'autre part — à leur être physique. Rien qui ne lui soit nécessaire, obligatoire.

Ainsi tracent-ils aux hommes leur devoir. Les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers. La morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage.

Mais saints en quoi : en obéissant précisément à leur nature. Connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es. En accord avec tes vues. En proportion avec ta mesure.

Mais quelle est la notion propre de l'homme : la morale et la parole. L'humanisme. »

Que cela est bien dit ! Et comme on comprend que Ponge « *admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé, — les écrivains par dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la Parole.* »

On dirait trop peu en disant que Ponge nous apprend à voir. Il nous invite d'ailleurs à effectuer un minutieux et intense règlement de tous nos sens (et l'on pense à un anti-Rimbaud). En plaçant les choses en face de l'homme, il lui fait constater que le monde dans lequel, et sur lequel il vit, est à sa mesure. En appliquant aux choses les mesures de l'homme, c'est-à-dire la morale et la pa-

role, il retrouve peut-être les véritables dimensions de ce dernier ramené à la mesure de lui-même et qui peut ainsi s'accomplir dans sa totalité et réaliser véritablement son destin.

Jean TORTEL.

DE LA SINCÉRITÉ ENVERS SOI-MÊME, par *Jacques Rivière*. (Gallimard 1943).

La notoriété des deux essais de Jacques Rivière sur la sincérité et sur la foi dépassait largement leur diffusion, et leur parution en volume trente ans après leur publication en revue va sans doute marquer une nouvelle étape de la vie littéraire, un nouveau départ de l'influence posthume de Rivière. Trente ans se sont écoulés en effet — et trente années pleines du tumulte de deux guerres et de la grande foire aux sentiments, aux idées et aux mots qui les a séparées, et ces deux essais reparaissent sans rides. Ils sont écrits et pensés si près de l'homme et de sa vie intérieure qu'ils s'y réinstallent sans peine pour chacun d'entre nous : ils appartiennent à cette zone du cœur et de l'âme que le train du monde laisse intacte et qui leur assure le même genre de durée qu'aux œuvres de nos moralistes classiques. Par la langue, mais surtout par l'intimité de la pensée, c'est peut-être à Vauvenargues, cet autre guerrier malheureux, que Rivière fait le plus expressément penser.

M. Baruzi a recueilli quelques pages du premier essai dans son anthologie des philosophes français contemporains, et à juste titre. Mais mieux encore qu'une philosophie, ces textes de Jacques Rivière s'efforcent de définir les éléments d'une attitude devant la vie — la sincérité comme attitude envers soi-même, la foi comme attitude envers les autres et envers le monde de l'expérience extérieure. Dès le départ, la recherche de Rivière suppose sous les masques toujours si nombreux de l'homme, et particulièrement de l'homme de lettres, l'existence d'un capital personnel, d'une personnalité plus précieuse et plus vraie que tous les personnages. Nous apparaissons à notre conscience avec une trompeuse facilité, nous nous laissons leurrer par des sentiments de commande, par l'idée que les autres se font de nous et par celle que nous voudrions leur imposer, nous vivons à fleur de peau — et cependant, ce qui est vivant en nous, c'est l'âme enfouie si profond qu'à peine quelques heu-

res dans notre vie nous pouvons la rejoindre et la déclarer vraiment (c'est-à-dire consciemment) nôtre, qu'à peine par éclair nous pouvons deviner ce qui fait notre valeur unique et tout notre prix. La grande tâche de la vie intérieure est donc de devenir purement ce que nous sommes ; c'est une véritable chasse à l'homme que nous avons à poursuivre dans notre propre royaume, une chasse où nous sommes à la fois le chasseur et le gibier.

Ainsi l'exigence de sincérité ouvre en nous un œil que nous ne pourrons plus refermer — on n'est pas sincère avec soi-même à demi ou par intermittences. Et certes, en me regardant, j'oblige sans doute ma vie à produire des fleurs nouvelles ; mais je tue peut-être aussi, d'un rayonnement impitoyable, toute une végétation spontanée de sentiments et d'attitudes. Il y a un danger de surenchère dans la vie intérieure — on ne l'évitera qu'à force de simplicité à reconnaître certains mouvements honteux ou généreux, mais dont les symptômes d'accompagnement (et ceux qui sont physiques sont les plus sûrs, à condition de ne pas leur faire dire plus qu'ils n'en disent) seront les meilleurs garants.

Mais soudain le problème se complique parce que l'existence d'un homme suppose non seulement celle d'une conscience psychologique, mais encore celle d'une conscience morale. Nous sommes incapables d'appréhender nos sentiments sans les juger, et il y a ici un personnage moral qu'il est plus difficile d'expulser que tous les autres, si même on le peut sans danger. La sincérité envers soi-même nous met en demeure de nous avouer des sentiments communément inavouables. Que faire ? — car se les avouer, c'est les tolérer et les favoriser, l'œil intérieur grossit ce qu'il regarde, et ici, en même temps qu'il fausse la perspective, il fausse l'objet dans sa nature intime. Fermer les yeux, Rivière s'y refuse. Et d'une manière encore très obscure, les dernières pages de l'essai laissent entrevoir l'insuffisance du principe de sincérité — car la sincérité est proprement acceptation de ce qui est, tandis que la vie intérieure est construction de soi. La sincérité nous livre des matériaux qu'il nous faut mettre en œuvre si nous voulons échapper à la stérilité, c'est-à-dire continuer à vivre. La réserve et presque la répugnance d'une certaine catégorie d'esprits devant Stendhal, si profondément qu'on l'admire, vient à coup sûr de l'absence en lui du sens de la construction intérieure. S'accepter, c'est être moins soi que se vouloir. Rivière pressent la contradiction plus qu'il ne l'ex-

prime, et cherche à y échapper en prônant la fidélité scrupuleuse à l'expérience vécue : nous éviterons de nous perdre ou de nous enliser en nous-même si nous gardons le contact avec la vie et ses événements, si nous acceptons toutes pures toutes les circonstances, sans jamais leur dire non, sans les considérer comme des malheurs, et toute la variété de nos réactions aux circonstances. C'est à l'expérience morale d'un Frédéric Rauh que les deux dernières pages de cet essai font davantage penser, si tout le début rappelait la manière de poser les problèmes de la vie intérieure d'André Gide et celle de les traiter des plus subtils auteurs ascétiques.

Mais vouloir se construire suppose un plan extérieur à soi, un modèle ou un but. La définition d'une attitude pratique devant la vie nous conduit donc à réfléchir sur notre relation avec le monde extérieur et c'est ce que va faire l'essai sur la foi. Rejeter le scepticisme est presque inutile, car déjà en matière de vie intérieure, nous venons de le voir, l'attitude de Rivière est fidéiste : il croit fermement et aveuglément à l'existence d'un être stable et permanent sous les variations de la vie psychologique immédiate, et il croit à la valeur éminente de cet être disons d'un mot, il croit à l'âme. De la même manière, il croira donc au monde et à la vie, par tempérament en quelque sorte et d'une façon pour ainsi dire constitutionnelle. Sa grande foi est que la vie est une affaire sérieuse — c'est la même qui domine l'un et l'autre essai, qui est postulée partout, c'est la conviction que la vie a un sens, qu'il vaut la peine de la vivre et de la vivre en la polarisant d'une certaine manière, et non en l'acceptant platement, si dangereux, si douloureux aussi qu'il puisse être d'apporter tant de gravité dans l'aventure.

De même qu'il répugne par nature au scepticisme, Rivière ne peut se contenter de la vue du monde que lui propose la science, incapable d'atteindre la vérité des choses et qui d'ailleurs a préféré y renoncer officiellement, ni la philosophie, dans laquelle il croit toujours sentir la présence artificieuse d'un auteur. Suivant à la trace sa propre ligne de vie intérieure, il ne laisse pas d'être aveugle pour les autres lignes, parallèles ou convergentes, que d'autres âmes sincères comme la sienne ont tracées ou suivies, et de méconnaître la valeur existentielle de toute philosophie authentique. La vraie réponse, la réponse satisfaisante, c'est la réponse religieuse ou mystique, parce qu'elle est globale et que tout en étant conforme à la nature des choses, elle ne se pique

cependant pas d'objectivité. Une explication du monde ne peut avoir aucun intérêt qui s'efforce d'en donner une image plus ou moins conforme à ce qu'il est en lui-même. Si dans le domaine intérieur la possession de la vérité en soi est un but dernier, la vérité en soi du monde phénoménal n'a pas de sens. Puisque nous tenons en nous-même un premier maillon de la vérité, nous ne pouvons attacher d'importance à une vérité nouvelle que si elle se rattache à la première. C'est l'âme, c'est Dieu, vivant et providentiel, qui sont les facteurs d'explication les plus satisfaisants pour notre âme à nous. Dès l'instant que nous avons commencé à faire quelque chose dans notre vie, fût-ce simplement à l'accepter et à la vouloir plus consciente, il fallait bien que cet objet orienté correspondît à une direction générale du devenir, et Dieu était postulé du même coup. Ainsi l'essai sur la foi apparaît principalement comme un approfondissement, comme une prise de conscience de ce qui était présupposé par l'essai sur la sincérité. Démarche éminemment cartésienne de ce jeune Français qui passe une fois de plus du cogito à l'existence de Dieu, mais qui replonge le raisonnement dans toute la chaleur de sa vie intérieure. Voire, il y reste un peu englué, incapable de penser la différence de l'homme à Dieu autrement que comme une différence d'échelle, légèrement inquiet lui-même par son propre anthropomorphisme et en même temps très rassuré par la fermeté de sa démarche ou du terrain sous ses pieds, par la relation jamais interrompue de sa pensée avec son expérience intime la plus convaincue.

Enfin cette démarche s'assure elle-même par sa conformité au catholicisme. Le mouvement de la pensée de Rivière, intime et naïf à la fois, a été d'expliquer le monde par un Dieu dont les reliefs et les creux s'adaptaient exactement aux creux et aux reliefs du paysage intérieur de l'homme. Comment cette conformité ne serait-elle pas saisie avec une clarté aveuglante en la personne de l'homme-Dieu, du Verbe incarné, de Jésus Christ ? Notre effort de construction intérieure appelait un modèle — le voici, vrai homme et vrai Dieu, modèle deux fois millénaire des âmes les plus vraies et les plus complètes de notre civilisation. Et la faiblesse de Stendhal s'éclaire à nouveau qui a été d'ignorer la dimension prêtée à toute vie intérieure par l'incarnation... Pour Rivière, même son amour de la vie est satisfait par la morale catholique — les sages du monde prêchent l'abstention, dit-il, ils

prêchent comme règle de vie un système de vie moindre, alors que le catholicisme accepte la vie du pécheur dans sa totalité avec ses bonnes intentions et ses défaillances, puis l'oriente et l'élève, lui semble-t-il, sans la mutiler.

Ainsi chemine la pensée de Jacques Rivière, ainsi elle parcourt en somme tout le chemin qui va de Gide à Pascal, ainsi elle s'accroche plus âprement et plus intimement à l'existence. Mais tout d'un coup les dernières pages de l'essai sur la foi montrent que la grande contradiction entre l'acceptation et la construction de soi n'est pas encore levée. A tout cela qu'il vient de dire et qui plaide pour le catholicisme, Rivière n'adhère pas encore. Le dernier obstacle, c'est, si l'on veut, le contentement de soi, la satisfaction du « je suis comme ça », mais c'est un peu trop vite dit. Il s'agit plutôt d'une installation heureuse dans le présent. Dans l'étoffe du temps, Rivière choisit de rester accroché un instant encore au morceau qu'il tient maintenant entre ses doigts, il ne se résigne pas à choisir en lui, il tremble au moment de faire le pas, au moment de renier l'instant pour l'être.

Et comme pour donner raison à cette confiance que Rivière mettait dans la vie (plus tard il dira : dans la Providence) en tant qu'institutrice de son devenir intérieur, l'événement vint l'enseigner. La troisième partie de ce petit livre est constituée par une série d'extraits des Carnets de Captivité. Le 24 août 1914, Rivière est fait prisonnier dans des circonstances que nous ne pouvons juger mais qu'il ressentit, lui, comme une humiliation. Entre l'idée qu'il se faisait de lui-même et la réalité, l'événement vint faire le départ, un événement assez grave, assez considérable pour l'obliger à remettre en question les résultats de son enquête et le jeter enfin dans la voie de la construction intérieure. Son expérience militaire lui apporte ou le dégoût de lui-même, ou le goût de se faire, peu importe, au total, elle lui apporte ce qu'il lui fallait encore pour rompre avec toute complaisance. Et son journal est alors celui d'une entreprise systématique sur lui-même, celui d'une expérience spirituelle constructive. Parfois, on est un peu déçu : l'homme de lettres est si habile que dans son habileté même à dépister l'homme de lettres, il se forge encore un triomphe malséant. Mais souvent aussi, le son de ces notes est celui d'une âme de bonne qualité qui s'est aperçue enfin de son insuffisance pour combler sa propre faim, et qui

conquiert obstinément ce qu'il lui faut de présence de Dieu pour continuer à vivre.

Ainsi l'itinéraire de Jacques Rivière ne nous propose pas une philosophie originale — mais une attitude de docilité intérieure exemplaire pour toute une famille d'esprits. Il nous montre — et il nous demande — ce qu'il faut de lucidité et de courage pour approfondir en nous le goût de la vie spirituelle jusqu'à commencer à en vivre. Même si nous ne faisons que les premiers pas avec lui, si nous nous arrêtons avant la rencontre du Christ, il sert encore ses lecteurs en nous aidant à prendre ou à reprendre conscience de ces pires ennemis de la vie intérieure, la complaisance, la lâcheté, la contradiction. Nous avons peut-être un « intercesseur » de plus : déjà la pensée de Jacques Rivière prie pour nous...

Robert KANTERS.

UNE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, par *Kléber Hœdens* (René Julliard).

En intitulant son livre *Une Histoire de la Littérature Française* et non *Histoire de...*, Kléber Hœdens, qui est malin, a tué dans l'œuf la plupart des critiques qu'on aurait pu lui faire. Hé quoi, un mot, le plus petit, le plus neutre, le plus invisible de la langue suffit à bouleverser suffisamment les perspectives pour rendre évident le dessein de l'auteur et nous assurer qu'il n'a pas tant voulu faire œuvre d'érudition ou de critique, que nous dire, sans plus, ce qu'il aime en littérature ou ce qu'il n'aime pas ? Kléber Hœdens doit être fier de cette trouvaille, et j'avoue qu'il y a de quoi. Nous sommes donc embarqués pour une sorte de voyage sentimental à travers les lettres françaises avec le plus agréable des guides. Car il n'y a plus à se demander si une relation des goûts ou des répugnances littéraires de Kléber Hœdens est justifiée, du moment qu'il nous force à entrer dans son jeu, c'est-à-dire à nous passionner à notre tour pour ou contre ses amis et ses adversaires — et pour ou contre lui. Que nous soyons d'accord ou non, peu importe. Nous sommes tour à tour furieux et ravis, et nous prenons parti, il nous y oblige. Ce livre appelle une de ces disputes sommaires, chaleureuses et gratuites, une de ces admirables disputes où l'on est un peu plus jeune que soi-même, un peu plus vivant qu'on ne croit, un peu plus

sincère que d'habitude — et un peu plus naïf qu'il ne faudrait. On se révolte contre son interlocuteur en disant comme lui, il vous exaspère et vous enchante, on le suit, on l'approuve, on le contredit, on l'embrasse et on le déteste et en fin de compte, il reste de tous ces éclairs entrevus à travers les paradoxes et les gamineries, je ne sais quelle poussière aérienne, une sorte de légèreté, peut-être une des apparences du bonheur.

Même « morts depuis des siècles », Kléber Hœdens considère les écrivains comme « des vivants engagés dans un combat qui n'a pas de fin ». C'est la vérité même. Il bouscule ces vivants plutôt qu'il ne les interroge. Il nous fait rire des aventures héroï-comiques du bon Joinville et appelle le roi Marc de *Tristan et Yseult* « le premier cocu célèbre de nos lettres ». On voit le ton qui frise ici la charge. Mais d'autres fois, ce qu'il faut bien appeler son insolence (ce n'est pas un reproche) le sert admirablement car elle se résout en sortes d'épigrammes-portraits, véritables caricatures lyriques qui emportent l'adhésion, même si l'injustice est flagrante : « Paul Claudel, dit-il, exerce sa dictature sur les textes sacrés, sur le monde qu'il considère comme sa création personnelle et sur un dieu catholique, mais créé à son image et que, dans un moment d'indulgence plénière, il a placé lui-même dans les cieux. » Parfois même, il bouleverse l'objet de son étude et l'oblige comme à se dénuder devant l'examen. Le livre est traversé par quelques moments de grande critique, celle qui révèle immédiatement, poétiquement, le secret d'un écrivain et de son art.

Axée à la fin sur le rêve, le bon sens et le paradoxe, cette histoire est partiale, désinvolte et péremptoire, avec trop de facilité quelquefois et, ce qui est à louer, l'auteur s'y montre parfaitement naturel. On comprend son faible pour Musset. C'est la littérature française vue par Perdican. Il ne nous fait grâce ni de ses sautes d'humeur, ni de ses impatiences et monte ses lacunes en épingle, je veux dire en spirituelles impertinences. C'est ainsi qu'après avoir parlé de Villon comme il se doit, il enterre en quelques mots les Grands Rhétoriqueurs : « Les plus habiles, dit-il, composent des poèmes qui peuvent se lire par tous les bouts... Le plus célèbre d'entre eux s'appelle Crétin. » Certes Guillaume Crétin ne saurait se comparer à Villon, mais n'est-ce pas se tirer à bon marché, par un mot d'esprit facile, de l'auteur du chant Royal de *L'Arbre de Vie*, qui annonce — d'assez loin,

je le sais — à la fois Scève et Belleau ? De même quand on nous déclare ; « Malleville a peu écrit. Il a bien fait. », nous ne pouvons que répondre : en est-on bien sûr ? *Fontaine, dont les eaux plus claires que profondes...* Certains sonnets de Malleville sont parmi les plus séduisants de l'époque précieuse. Voir aussi sa Paraphrase du psaume C. XXXVI que nous restitue l'Anthologie de Mme Dominique Aury. Mais qui se passionnerait pour Crétin en Malleville ?

Nous voici déjà en plein dix-septième. Il nous faut à regret faire de grandes enjambées. La partie consacrée au XVII[e] siècle est d'ailleurs la meilleure de l'ouvrage. Kléber Hœdens est avec ses amis. Cela se sent. Certes, nous lui reprocherons sa désinvolture à l'égard de Racan, sa tiédeur pour Tristan. Certes, son La Fontaine est déséquilibré, l'accent étant par trop mis sur le Théâtre, son Pascal est bien superficiel et l'importance de Port-Royal absolument méconnue (à coup sûr, Kléber Hœdens n'aime pas les Jansénistes). Mais quelle lucidité en face d'un Malherbe ressuscité dans « la transparence heureuse des premiers matins d'été », quelle affection pour Théophile, quelle plaisante humanisation de Descartes ! Le *Boileau* est admirable de bon sens et de vérité critique. Le Cardinal de Retz, Bossuet, Mme de Lafayette ; tout cela est excellent. Mais Kléber Hœdens va plus loin quand il s'attache à Molière, à Racine et à Corneille. Ces quelques pages, au même titre que celles consacrées à Villon, Ronsard, Laclos, Nerval, Balzac, sont écrites en profondeur et touchent à l'essentiel. Bien entendu, l'auteur n'a pas pu résister à l'envie de refaire le parallèle Corneille-Racine. On aurait pu tout craindre et il se trouve que non seulement cette page (un peu giraudouisante cependant) est la meilleure du livre, mais qu'elle rajeunit notre vision des deux tragiques. Elle mérite de devenir classique, c'est-à-dire de servir de thème de devoir aux élèves de seconde.

Passons sur le XVIII[e] siècle que Kléber Hœdens n'aime pas pour deux raisons : D'abord parce qu'il est une « longue et froide absence de la poésie » — ce qui est vrai, ensuite parce qu'il est le siècle des Encyclopédistes et qu'il se termine par la Révolution Française. A partir de — mettons de Rousseau — on s'aperçoit combien ce livre est d'inspiration maurrassienne. Si son allure générale reste la même, je ne sais quel éclairage supplémentaire, je ne sais quelle passion surajoutée s'insinuent

entre ses pages et le colorent différemment. C'est une question de nuance. L'auteur est toujours libre, mais moins. Qu'on le veuille ou non, avec Rousseau commence l'actuel. Son destin et celui de ses successeurs, est encore impur, mal dégagé de nos sentiments, de nos opinions, de nos tendances. Rousseau pèse encore sur nous et c'est lui, le premier chapitre de cette Histoire dont nous sommes les involontaires protagonistes et qui durera tant qu'une nouvelle révolution de la sensibilité n'aura pas eu lieu. Avec Rousseau commence, sinon une nouvelle conception, du moins une nouvelle représentation de l'homme, et peut-être, comme le dit Kléber Hœdens, que « dans une atmosphère d'orage traversée d'éclairs de chaleur (il) détruit soudain la politesse, la modestie et la discrétion », peut-être. En tout cas, son importance « *littéraire* » est incalculable, car en étant à l'origine de ce qu'on appelle confusément la sensibilité moderne, il a permis, après un demi-siècle de tâtonnements et d'échecs souvent splendides, après les galopades hasardeuses des jeunes poulains bavards que furent les romantiques, il a permis la venue de ce « classicisme nouveau » qu'on appelle à grands cris, comme si Baudelaire ne l'avait pas déjà fondé il y a longtemps, en créant un nouveau langage permettant de traduire les aspirations d'une poésie fondée désormais sur la vie et non sur l'intelligence. Poésie qu'il nous est encore interdit de considérer objectivement, puisque [1]

Toujours à respirer si nous en périssons.

En ouvrant la porte à cette morale poétique que nous venons de caractériser sommairement, la révolution baudelairienne, date essentielle du merveilleux XIXe siècle, reste sur un autre plan, mais va dans le même sens que la révolution de 1789. L'art classique et l'Ancien Régime mouraient ensemble de sclérose. Il y a eu rupture et besoin de renouveau dans tous les domaines et ce n'est pas sans raison que la présence de Rousseau fut fatale à la fois à une esthétique desséchée et à des institutions incapables de se rajeunir. Il s'est agi de la libération, de l'explosion de la sensibilité. Mais le miracle de Baudelaire, dont on se plaît trop souvent à souligner l'échec apparent, aura été de réprimer cette explosion en même temps qu'il la déchaînait, de jouer le rôle à la fois d'un condensateur et d'un libérateur. Grâce à lui, sur les deux annoncées par Rousseau, la révolution poétique au moins a réussi. Et qu'il soit en même temps « ennemi de l'idée

de Progrès et antidémocrate », et apporte ainsi de l'eau au moulin de M. Maurras, peu importe. Sa grandeur est d'un autre domaine.

La rupture consommée, qu'une autre tradition s'instaure. Si Baudelaire est bien « le magicien d'un classicisme nouveau », comme l'appelle Kléber Hœdens, ce classicisme n'est pas à venir. Il est toute la poésie vivante issue de lui. La prétendue dispersion des forces poétiques modernes n'existe pas. Mallarmé et Jouve, Eluard et Rimbaud parlent un langage commun par delà les différences d'écoles ou de tempéraments, effacées les irisations de chaque époque. La poésie vivante est un monde organisé. Elle a su, depuis et par Baudelaire, trouver un style aussi solide, aussi magnifique que celui des grandes époques, XVIe et XVIIe siècles. Seulement nous le voyons moins parce que nous le voyons du dedans et que notre existence est son rythme même. Nous avons mieux à faire qu'à regretter les temps passés et je crois qu'on se ferait une idée inexacte du destin littéraire de la France, si on le regardait comme ayant atteint à un moment donné un point de perfection auquel il faudrait se référer comme à une norme en attendant son retour, toujours espéré et toujours reculant comme s'éloigne une terre promise. Notre classicisme est ce qu'on pourrait appeler le classicisme de la liberté. C'est pourquoi du reste, le mot classicisme lui-même nous paraît dangereux parce qu'il peut conduire aux pires équivoques. Il est trop usé, trop scolarisé si j'ose dire, pour n'être pas confondu avec je ne sais quel néo-classicisme dont la formule est purement formelle et dont la servitude nous ramènerait aux mauvais jours du XVIIIe siècle. Et il faut avouer que l'œuvre poétique de M. Charles Maurras et de la plupart de ceux que prône l'école de l'*Action Française*, donne une idée assez juste de ce que pourrait être ce néo-classicisme là.

On voit bien que mes objections à Kléber Hœdens sont objections de principe et qu'elles se ramènent, il me semble, à une vue différente de la durée poétique française, dont la rupture et le renouveau seraient concomitants à ceux de sa durée politique — ou peut-être mieux : métaphysique.

Il est curieux, en tout cas, de voir comment agit sur une pensée aussi primesautière que celle de Kléber Hœdens, la cohérence d'une doctrine à la fois politique et littéraire. Dès qu'on a la clé du livre, on peut parier à coup sûr. Il n'y a guère que sur Paul Bourget qu'on ris-

querait de perdre sa mise. On sait d'avance dans quel sens iront les réactions de l'auteur, ses préférences ou ses répugnances — ou même ses omissions (comme celle de Benda), ou ses esquives (comme celle, vraiment un peu trop visible, devant Bergson), ou ses injustices — comme celle dont Bernanos est l'objet. On n'a plus de surprises. Rajeunis par une verve endiablée qui ne se dément pas jusqu'à la fin, tous les thèmes de l'Ecole apparaissent quand il faut, y compris le mythe de Hugo grosse bête et le mépris pour Zola. Bien entendu, l'apparition du vers libre est un événement quasi-négligeable et le symbolisme, Ghil et Samain jetés dans la même corbeille, une vague et morne brouillasse. D'ailleurs, toute l'histoire poétique de ces cinquante dernières années est traitée par-dessous la jambe. Rien sur le mouvement de *La Phalange*, liaison nécessaire, de 1900 à 1910 entre Mallarmé et la N.R.F. ; un Apollinaire, rangé on ne sait pourquoi dans les fantaisistes, très insuffisant ; à peu près rien sur le surréalisme — et quel rien ; Breton et Eluard sont simplement cités en une phrase visiblement destinée à donner un coup de patte à Aragon. Pas un mot sur Jouve. Odilon-Jean Périer et Réverdy omis, etc... Côté roman, le Proust est supérieurement traité : c'est un des bons chapitres du livre. Mais Mauriac, Valery-Larbaud, Béhaine, Roger Martin-du-Gard sont dépossédés au profit de Morand, Celine, Mac-Orlan et Drieu-la-Rochelle « dont les réactions devant l'événement, nous dit Kléber Hœdens, sont toujours pleines de sens ». Green, inconnu. Les essayistes d'*Action Française* ont certes la partie belle aux dépens d'Alain, Rivière, Schlumberger. Enfin je signale tout spécialement que les opinions professées par Kléber Hœdens touchant Laforgue poète et Péguy prosateur sont à faire hurler de rage les gens sérieux.

Ce livre me passionnerait encore un bout de temps. Je le quitte à regret. Tout compte fait, je pense que malgré ses faiblesses, il doit être considéré comme une réussite. Il est mieux charpenté qu'il n'en a l'air et son érudition est en général assez sûre. Les lettres françaises en sortent rafraîchies : c'est là son apport essentiel. Enfermer toute une littérature en un nombre restreint de pages sans jamais tomber dans le manuel ou la froide énumération, sans jamais être confus, ni sec, ni ennuyeux, est déjà un tour de force dont peu seraient capables ; conserver d'un bout à l'autre le même entrain, la même joie d'écrire et le même bonheur à peu près constant

dans l'écriture, la même ardeur dans la défense ou dans l'attaque, c'est encore mieux. Mais ressusciter en quelques traits, rendre non seulement la vie mais leur fraternel et immortel visage, leur beau visage, à Villon, à Montaigne, à Malherbe, à Corneille, à Nerval, voilà ce dont il faut remercier Kléber Hœdens. Qu'on est bien avec lui, quand on le rencontre en compagnie d'un ami commun !

Indiquons pour finir et pour fixer le lecteur, que cette *Histoire* s'arrête approximativement à Cocteau et Malraux. Ni Patrice de la Tour du Pin, ni Sartre, ne sont nommés.

Jean TORTEL.

QUELQUES OUVRAGES CONSACRÉS AU THÉATRE

On vient de rééditer en Suisse, dans une excellente traduction qui conserve au texte sa saveur, (texte original de 1638, reproduit en fac-similé par l'édition de Weimar de 1926), la *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Niccola Sabbattini (1). Outre le plaisir qu'offre aux mains et aux regards ce volume sur beau papier, à la typographie parfaite, la lecture de l'ouvrage a de quoi séduire quiconque, fût-il très éloigné de toute connaissance technique, porte le moindre intérêt aux choses du théâtre. Aussi bien, la préface composée par Jouvet est assez chaleureuse, et le goût de Jouvet assez sûr, pour qu'on se laisse convaincre et entraîner à lire ; on ressent alors la joie très rare qui est le privilège de cette rencontre : un homme de métier parlant de ce qu'il sait.

« Un jour, écrit Jouvet, j'ai découvert ce livre, et j'ai eu l'impression tout à coup que j'avais trouvé ce que je cherchais depuis si longtemps : une vérité professionnelle... Le théâtre est un secret. La seule façon d'en parler est de parler du métier pratiqué. Tout ce que

(1) Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre, par Niccola Sabbattini. Traduction de Mlles Maria et Renée Canavaggia et M. Louis Jouvet. Introduction de Louis Jouvet. (Ides et Calendes. Neuchatel, 1942).

l'on peut dire n'est que récits d'expériences, confidences sur le passé, comme les souvenirs de batailles ou de combats que racontent les vétérans et qui ne sauraient instruire les recrues que dans l'exercice qu'elles font, elles-mêmes, à leur compte. »

Ce qu'il y a d'agréable dans ce beau livre, c'est que l'auteur et celui qui le présente sont des spécialistes de qualité ; l'un explique ses machines, avec des gravures et des plans géométriques ; l'autre expose le sens de ces machines, définit en théorèmes les artifices du théâtre, marque la place éminente du machiniste, dont il oppose le désintéressement à l'égoïsme de l'acteur, indique enfin quelle puissance révélatrice exercent la mise en scène, le jeu, la représentation, vis-à-vis d'une œuvre dont ils révèlent aux yeux de l'auteur même le véritable sens.

Les souvenirs qui illustrent les considérations de la préface, et dont on dirait qu'ils permettent à Jouvet de différer cette présentation (parce qu'il pense, en technicien, qu'il n'est pas bon d'entourer des textes précis d'une enveloppe de littérature) donnent à cette « Découverte de Sabbattini » un ton sans contrainte et singulièrement évocateur. A la fois soucieux de ne rien avancer qu'il n'ait éprouvé lui-même, et d'apporter au lecteur quelques clartés en situant l'œuvre de Sabbattini dans son temps, Jouvet a consacré les premières pages de sa préface à une revue rapide des divers ordres de la mise en scène.

Il reprend la classification traditionnelle des quatre ordres : *l'ordre grec* (théâtre concentrique et circulaire) dont il écrit : « Le sentiment dramatique vit sur cette scène dans la majesté du paysage et la machinerie a pour tâche de s'égaler à cette majesté » ; *l'ordre médiéval* (pas d'édifice spécial, public mobile ou disposé selon le lieu de la représentation), nécessitant autant d'artifices que les livres saints offrent de miracles, avec un large emploi de résurrections, d'ascensions, de flammes infernales et de théories d'anges ; *l'ordre shakespearien* (hémicycle romain recouvert d'un toit ou cirque transformé en amphithéâtre) : « La scène est une sorte de stéréoscope, qui permet de voir et d'entendre la comédie et le drame dans la multiplicité de leurs perspectives... Le machiniste repousse l'illusion et se borne à construire un instrument fait pour le jeu. La machine-

rie s'intègre dans la scène et satisfait aux énormes exigences du poète par une véritable architecture scénique. L'édifice et l'œuvre dramatique s'égalent, se servent et se complètent l'un l'autre... Jamais le machiniste n'a été aussi près du poète. » On trouvera sur ce sujet plusieurs études intéressantes dans le *Théâtre Elizabethain* (2), notamment celles de Jouvet et de Baty. Enfin, *l'ordre italien* (scène rectangulaire ; introduction de la perspective et du décor en trompe-l'œil), auquel se rattache Niccola Sabbattini (1574-1654). Fleurissent alors des œuvres qui vont demander à la machinerie la plus grande part de leur succès. « Opéras, féeries, drames, ballets, intermèdes, divertissements et apothéoses, le sentiment dramatique se diffuse par le delta de toutes sortes de genres dramatiques. Et la machinerie, à cause de cette fragmentation, est contrainte de faire de la scène une boîte à illusion où son rôle n'a de noblesse que par la noblesse des poètes. »

Sur ces problèmes historiques de la mise en scène, on pourra découvrir quelques renseignements rapides dans le livre d'André Boll, *Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire* (3), œuvre de vulgarisation écrite sans beaucoup de soin, mais propre à fournir les premières réponses à une curiosité novice. Peu de vues nouvelles, mais des indications sur les origines de chaque forme de spectacle, et un recensement honnête des grandes manifestations mondiales. Le lecteur qui ne connaît rien de la question trouvera là beaucoup à apprendre.



La *Pratique* de Sabbattini est composée pour un temps où les divinités les plus contraires se sont donné la main, où par conséquent les jeux de la scène ont rendu nécessaire qu'on puisse représenter aussi bien le paradis et l'enfer que les dauphins, les fantômes, ou l'Aurore sur son char. Aux miracles chrétiens capables de faire jaillir une source de la pierre ou de transporter les montagnes, s'ajoutent les miracles païens des méta-

(2) Le Théâtre Elizabethain. (Les Cahiers du Sud et Librairie José Corti. Paris, 1940).

(3) Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire, par André Boll. (Edit. du Sagittaire, Marseille, 1942).

morphoses : les montagnes surgissent et s'ordonnent pour la danse, un être humain se transforme en rocher. C'est-à-dire que le metteur en scène soumis aux nécessités de l'ordre italien se voit imposer des recherches inconnues au meneur de jeu du Moyen-Age ; celui-ci n'avait encore à s'accommoder que des livres saints (et plus précisément de l'Evangile) ; celui-là devient par surcroît le régisseur de toute la mythologie antique. Or, Sabbattini a pour principe que *tout* peut être représenté, aussi bien les manifestations naturelles des quatre éléments que les plus impalpables produits de l'invention humaine. Il part de cet axiome rassurant : la théorie n'est pas difficile, mais plus facile encore est la pratique ; et les explications qu'il donne sont en effet si ingénues dans leur précision extrême qu'il apparaît comme l'enfance de l'art de faire sortir prestement des hommes de l'ouverture du plancher, de faire qu'un nuage traverse la scène ou se divise en trois parties, de représenter la mer ou de faire semblant que toute la scène se démolisse. Rien n'est plus réconfortant pour l'esprit que de voir traiter avec une simplicité toute mathématique les phénomènes les plus étranges et réduire à un jeu de planchettes et de ficelles les démons qui naguère encore hantaient les âmes. Mais ce n'est pas là le point de vue du spécialiste. Je pense que les actuels metteurs en scène puiseront — si ce n'est déjà fait — dans ce trésor de recettes ; peu de progrès ont été accomplis dans l'art de montrer un navire aux prises avec la tempête (par exemple pour le premier acte de l'*Othello* de Verdi) et, lorsqu'Iris descendait sur la scène de l'Athénée pour annoncer aux humains les décisions ambiguës de Jupiter, Jouvet ne devait pas faire usage d'un appareil très différent de celui qu'a proposé Sabbattini. Même chose encore pour tous les bruits, vent, pluie, tonnerre ; le seul changement d'importance est celui qu'a permis la lumière électrique : elle rend un peu plus aisée l'arrivée de l'aurore, mais diminue d'autant la part de fable et de fantaisie qui s'attachait à masquer des procédés plus maladroits.

Il semble que le pur plaisir du spectacle se soit amoindri à mesure qu'on y faisait servir des éléments empruntés à la vie commune, c'est-à-dire à cette forme du monde qui est à l'opposé de l'illusion théâtrale. Les meilleurs de nos metteurs en scène ont si bien eu ce sentiment qu'ils ont apporté tous leurs soins à dissuader le

spectateur de la réalité de leur spectacle. Il ne s'agit pas de faire croire que ce qui se passe sur la scène, que les décors, que les objets, sont vrais, mais qu'ils concourent à l'élaboration d'un monde parfaitement libéré de toute réalité immédiate, bref, de convaincre le spectateur qu'il est au théâtre, et en pleine fantaisie. Ce qui ne revient pas du tout à couper les ponts entre la salle et la scène : le spectateur est, au contraire, ravi qu'on l'invite à prendre part au jeu. Il aime surtout qu'on ne le trompe pas, et se fait de l'illusion une idée intransigeante. Ainsi, lorsque Copeau, dans *Rosalinde*, simulait un ruisseau par quelques rangs de perles, lorsque Dullin, dans *Richard III*, faisait déborder jusque dans les avant-scènes le décor et l'action, ou lorsque Jouvet, dans *L'Ecole des Femmes*, laisait tomber du ciel deux lustres aux bougies rouges, c'était du théâtre. Et du même coup le texte retrouve sa valeur éminente. Dès lors qu'on s'emploie à représenter des actions un peu hors du commun, on reconnaît la légitimité d'une langue sans compromission avec le laisser-aller journalier, la primauté du verbe sur le geste, l'opposition entre un théâtre spectaculaire, où le texte ne sert que de prétexte, et un théâtre littéraire, où le texte est servi avant tout. Qu'on lise à ce propos les *Réflexions du Comédien* de Jouvet (4), où le metteur en scène et l'acteur s'effacent devant l'auteur — attitude qu'il assume à nouveau dans sa préface au livre de Sabbattini. Et si l'on veut connaître aussi le point de vue de l'auteur, qu'on relise, dans la *Littérature* de Giraudoux, les pages consacrées au théâtre.

***

Il est agréable de rencontrer, chez un metteur en scène aussi habile que Jouvet, tant de respect pour le texte. Auteur, acteur, metteur en scène sont trop souvent portés à instituer une hiérarchie du théâtre où leur activité personnelle occupe le sommet, pour qu'on ne salue pas cette rare modestie. Si, sans l'amoindrir en rien, on cherche à l'expliquer, les raisons sont encore à l'honneur de Jouvet : c'est qu'il est grand comédien, et qu'il sait juger de la beauté d'une phrase. (A-t-on dit qu'il

(4) Réflexions du Comédien, par Louis Jouvet. (Edit. de la Nouvelle Revue Critique. Paris, 1938).

pouvait être lui-même excellent écrivain ? Certains passages de sa préface en témoignent : le style, tout direct, comme il faut l'attendre d'un homme qui parle de son métier, est cependant capable de cerner des vues très subtiles). De là vient que, dans le système de services réciproques liant l'auteur dramatique et ses interprètes, et contrairement au procédé selon lequel une pièce est agencée en fonction d'une certaine mise en scène préalable, c'est à l'auteur que Jouvet conserve le premier rang.

Ainsi, l'acteur doit servir le texte, auquel d'ailleurs l'accordent d'emblée certaines de ses qualités, soit que le rôle ait été conçu pour lui, soit que son jeu, sa voix et son physique « collent » avec le rôle, le nombre des emplois étant en somme limité. « Beauté, puissance, noblesse, voix bien timbrée, gestes et comportement, ce sont les premiers dons du comédien », note Jouvet dans ses Réflexions. C'est-à-dire que, même aux yeux d'un metteur en scène qui veut donner au texte toute son ampleur, le comédien ne saurait se satisfaire d'être simplement un récitant. « Le comédien, ajoute Jouvet, devra assouplir son physique de façon sportive et, sans aller jusqu'à l'acrobatie que pratiquaient les Romains et qu'exigent les comédiens russes, le rendre apte à toute gesticulation que peuvent demander les textes. » Il est bon de signaler ici le petit manuel consacré par Jan Doat à *l'Expression Corporelle du Comédien* (5). Doat, par réaction, s'emploie à rendre à l'acteur cette « conscience de son corps qui fait que même dans l'immobilité le comédien conserve son importance ». « La période précédente, dont nous subissons encore la néfaste influence, écrit-il dans son Avant-Propos, a réduit au minimum la notion de l'expression corporelle de l'acteur. On se trouve la plupart du temps devant un théâtre littéraire récité habilement plutôt que joué ». Tout le chapitre consacré à « l'expression par le masque » est d'un intérêt qui dépasse l'attention des seuls spécialistes.

Enfin, après ces ouvrages théoriques, les pages où Michel Florisoone, Raymond Cogniat et Yves-Bonnat

---

(5) L'Expression corporelle du Comédien, par Jan Doat. (Edit. de la France Nouvelle. 1942).

retracent les réalisations d'*Un An de Théâtre* (6) apportent quelques réponses pratiques aux éternelles questions de la scène, notamment en ce qui touche les rapports du texte et de la mise en scène. Il ne paraît pas que leur union idéale se soit encore vraiment réalisée, du moins dans les plus récents efforts : le furtif passage de Copeau à la Comédie Française ne lui a pas permis de combler les espérances. Du moins l'influence du « Groupe des cinq metteurs en scène » continue-t-elle de s'exercer manifestement sur les plus jeunes troupes qui ont inondé Paris et la province, et puisque Jouvet, ces temps-ci, fait déborder le parterre de l'Athénée jusqu'au Nouveau-Monde, acceptons comme un message ces paroles d'espoir du nouvel ambassadeur : « Si le théâtre d'aujourd'hui va vers quelque chose, c'est vers ce divertissement de choix où le spectateur aussi bien que l'acteur retrouve sa qualité d'homme et de semblable, où la cérémonie théâtrale reprend un peu de la distinction et de la noblesse de ses premières célébrations. Le théâtre va peut-être rejouer un rôle dans la nation en contribuant à sa vie spirituelle, en assumant à nouveau et sans honte son rôle culturel et sa mission. »

Jean LAMBERT.

---

(6) Un An de Théâtre (1940-41). (Edit. de la France Nouvelle, Archives d'Art N° 1).